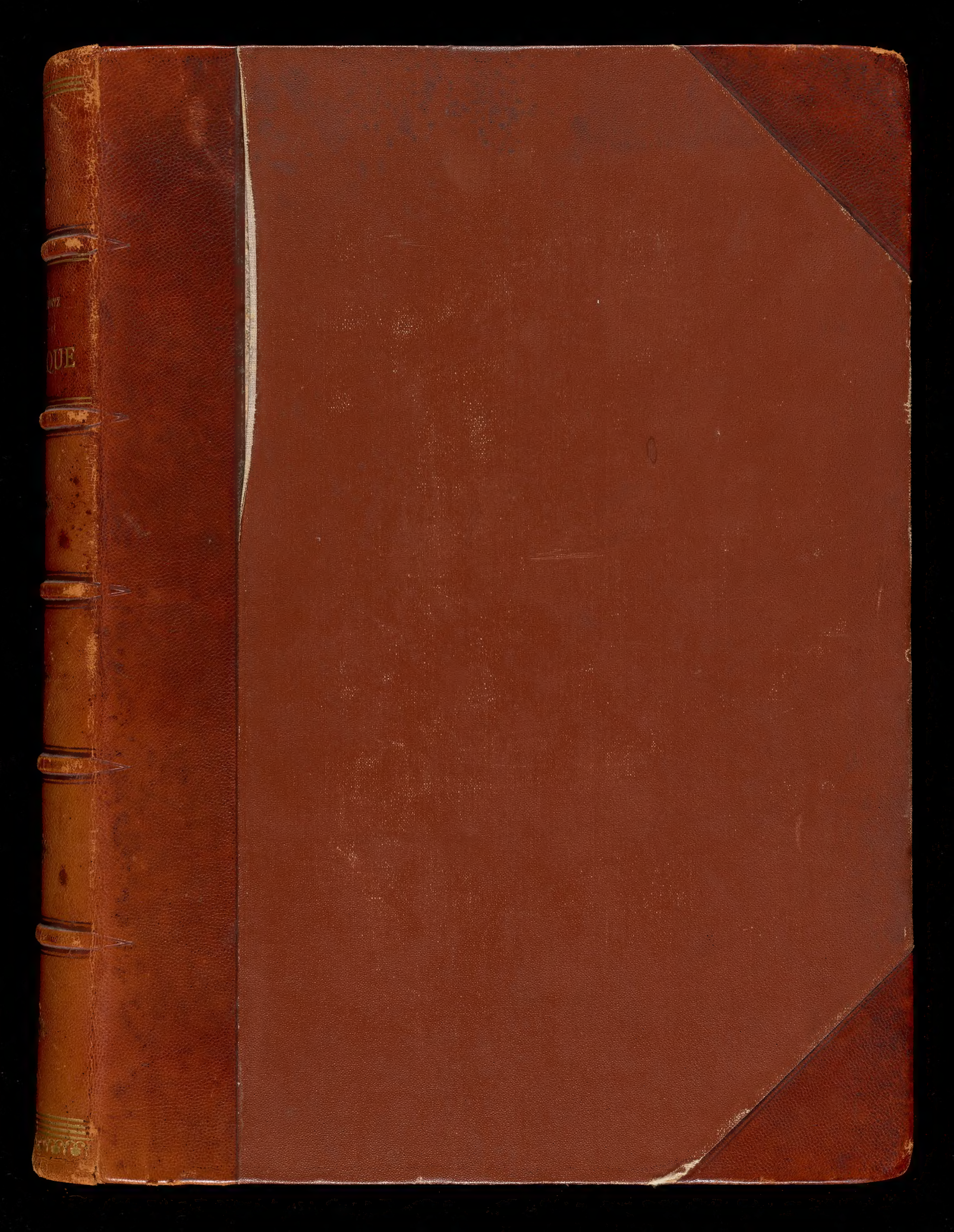
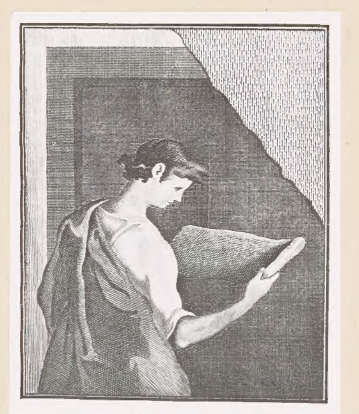
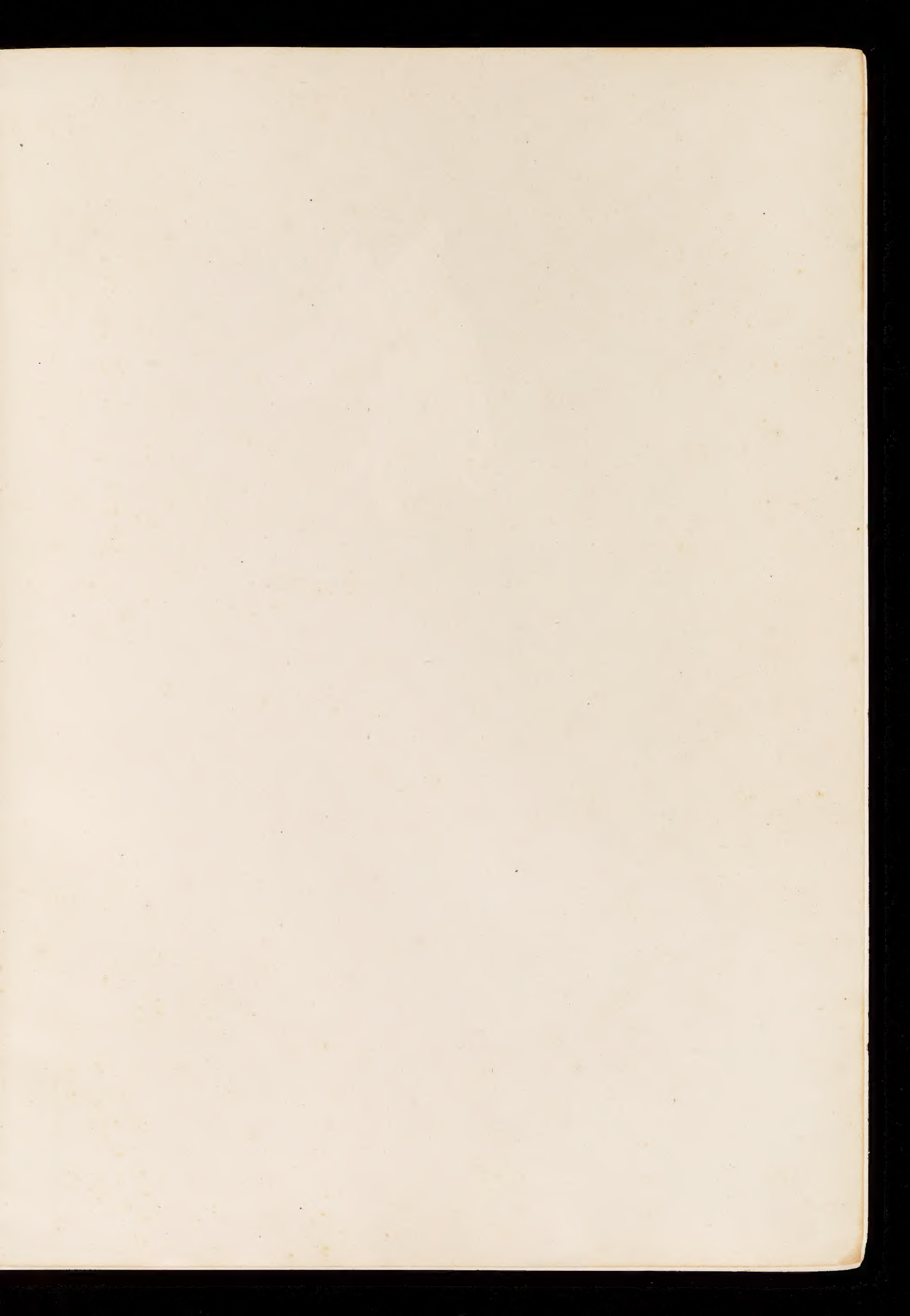
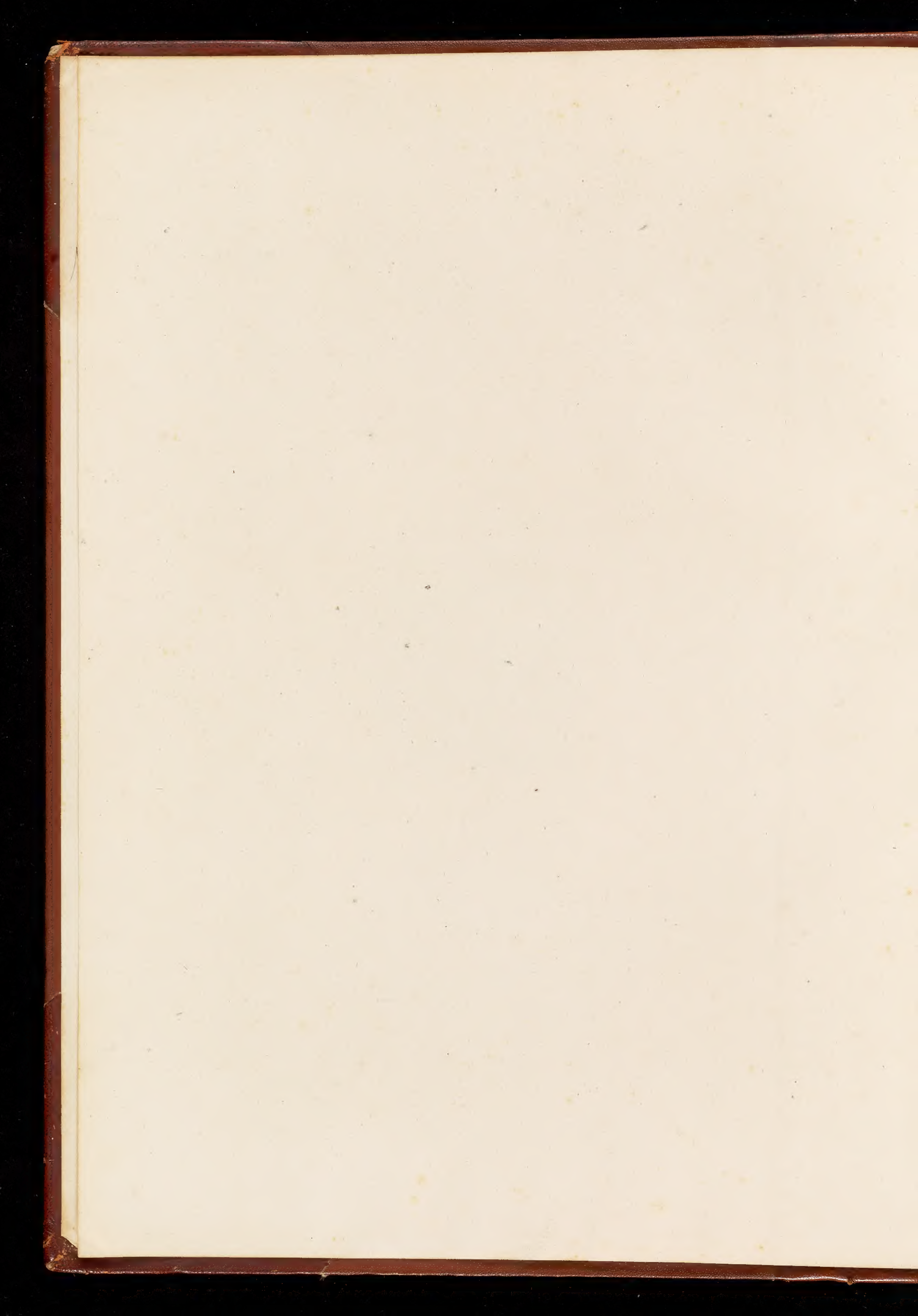








PÉTRARQUE

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

10 EXEMPLAIRES SUR PAPIER DU JAPON DES MANUFACTURES IMPÉRIALES
NUMÉROTÉS DE 1 A 10

250 EXEMPLAIRES SUR PAPIER VÉLIN, NUMÉROTÉS DE 11 A 260

EXEMPLAIRE N° 180

PRINCE D'ESSLING & EUGÈNE MÜNTZ

PÉTRARQUE

SES ÉTUDES D'ART
SON INFLUENCE SUR LES ARTISTES
SES PORTRAITS ET CEUX DE LAURE
L'ILLUSTRATION DE SES ÉCRITS

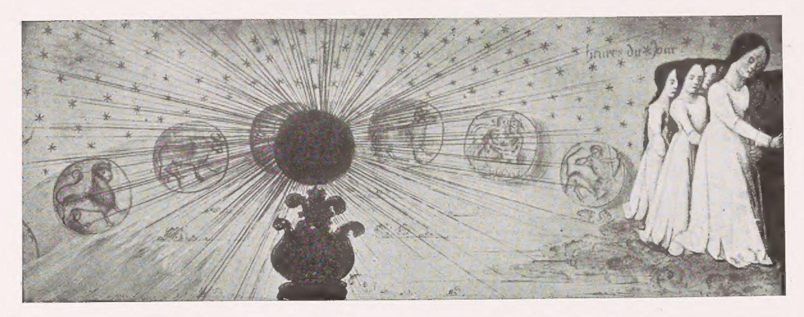
OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE VINGT-ET-UNE PLANCHES TIRÉES A PART
ET DE CENT QUATRE VINGT ONZE GRAVURES DANS LE TEXTE



PARIS
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
8, RUE FAVART, 8

—

1902



LES HEURES DU JOUR. FRAGMENT DU « TRIOMPHE DU TEMPS ».
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale. Fonds français, nº 594.)

PRÉFACE



Quelle action Pétrarque a exercée comme poète, comme penseur, comme érudit : on le sait de reste. Le chantre de Laure, le fondateur de l'humanisme, a instruit son siècle autant qu'il l'a charmé. En préparant les voies à la Renaissance, il a facilité plus que tout autre l'avènement de l'ère moderne. Nul n'a réuni au même degré tant d'imagination, de sensibilité et de haute raison ; nul n'a su allier ainsi le culte de l'antiquité ou la ferveur de la foi chrétienne à la passion du progrès. Loin donc de le considérer, avec un critique fameux — Francesco de Sanctis, — comme un malade qui flotte entre deux mondes, le monde qui s'en va et le monde qui vient, et qui est impuissant à résoudre cette contradiction, félicitons-le d'avoir si parfaitement concilié la tradition avec l'esprit d'initiative. Des siècles durant, l'humanité a trouvé le réconfort dans la conception qu'il avait formulée de la vie intellectuelle et morale. De nos jours encore, en Italie, les humanités ne fleurissent-elles pas aux côtés de croyances qui, pour être éclairées, n'en sont pas moins profondes !

Il ne nous a point paru oiseux de rechercher si ce génie, à la fois

merveilleusement pondéré et d'une fécondité splendide, qui a ouvert à l'esprit humain tant d'horizons inconnus, a étendu son action bienfaisante au domaine de l'art; s'il a porté bonheur aux artistes qui l'ont approché ou qui ont mis à contribution ses écrits. En un mot, la propagande exercée par Pétrarque a-t-elle été limitée à l'érudition et à la littérature, ou bien a-t-elle profité à d'autres formes encore de la civilisation? Question grave et solennelle. Ne s'agit-il pas, en somme, d'éclaircir les origines mêmes et de mesurer la portée du grand mouvement qui s'appelle la Renaissance? Peut-être aussi, grâce à de telles investigations, réussirons-nous à nous glisser plus près de cette nature d'élite, à pénétrer plus avant dans l'intimité d'une si grande âme, d'un si noble cœur.

Et, tout d'abord, au point de vue spécial où nous nous placerons dans le présent travail, Pétrarque a rendu à l'art l'immense service de tirer de l'oubli et de remettre en circulation les souvenirs du monde classique. Pour que les artistes pussent se lancer sur une piste nouvelle ou bien revenir aux tendances idéales, si fortement compromises, du vivant même de Pétrarque, par l'invasion du goût flamand, il fallait qu'ils trouvassent un appui auprès de la philosophie et de la littérature; il fallait que les idées, que l'état d'âme même du public, fussent renouvelés. Sinon, ç'eût été une plante sans racines, comme le fut la tentative à laquelle un statuaire illustre, Nicolas de Pise, avait attaché son nom, deux siècles auparavant. L'architecte, le sculpteur, le peintre, ne pouvaient espérer de parler à l'esprit, et non pas seulement aux yeux, de leurs contemporains, que du jour où les conquêtes les plus enviables de la civilisation grecque et romaine auraient de rechef pénétré dans le sang et la chair de leur génération.

Or, plus puissamment qu'aucun écrivain de son siècle, Pétrarque a travaillé à faire revivre tant de hautes ou fécondes leçons, et, ce qui ajoute à sa gloire, il a opéré cette métamorphose sans cesser d'être croyant, sans cesser d'être patriote. En lui nous assistons à la plus harmonieuse fusion de l'héritage du passé avec les aspirations du christianisme.

C'est à l'étude de son rôle en tant qu'archéologue et esthéticien qu'est consacré notre premier chapitre.

Mais Pétrarque n'a pas été seulement l'intermédiaire entre les modèles classiques et les artistes de son temps : il a encore inspiré et enflammé ceux-ci par ses propres poésies. Une étude, poursuivie pendant de longues années, dans les bibliothèques et les musées de l'Europe entière, nous a révélé toute l'étendue de son influence. On en jugera par quelques chiffres : alors qu'un de nos prédécesseurs, M. Wastler, n'a connu que treize suites d'illustrations consacrées au poème des Triomphes sur la vie et la mort de Madame Laure,

et que M. le Dr Graus lui-même n'en a catalogué que vingt et une, nous en avons recueilli plus de cent cinquante : peintures, vitraux, tapisseries, miniatures, ivoires, marbres, bronzes, gravures de toutes sortes, subdivisées chacune en au moins une demi-douzaine de scènes; soit, au total, plus de mille compositions distinctes. Pendant près de trois siècles, les artistes les plus divers se sont évertués à traduire un thème si véritablement plastique ; ils lui ont donné place sur des écrins microscopiques et sur des façades monumentales (tels les bas-reliefs de l'hôtel du Bourgthéroulde, à Rouen), sur des coffres de mariage et sur des tentures de haute-lisse, sur des décors de théâtre et jusque sur des tombeaux. Des interprétations aussi multiples ont, aux yeux de la postérité, le précieux avantage de refléter, sous leurs faces les plus diverses, les instincts et les tendances de chaque génération.

Ajoutons que la valeur moyenne des illustrations exécutées d'après Pétrarque est supérieure à celle des illustrations d'après Dante : il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur le savant volume que M. le Dr F.-X. Kraus a consacré au grand poète florentin.

Pouvait-il en être autrement, lorsque les noms de Matteo de' Pasti, de Lorenzo Costa, de Francesco Mantegna, de Luca Signorelli, de Bonifazio Veneziano, de Godefroy le Batave et de Geoffroy Tory, du Petit Bernard, de Georges Pencz, du Tempesta, de Jacques Sarazin, et de tant d'autres maîtres encore, sont inséparables du poème des Triomphes?

Le secret d'un succès si éclatant est dans la portée philosophique et morale de cette fiction, dans la plasticité de ses images; il est peut-être aussi dans la succession même des cortèges, dans ce drame à six actes, se terminant chaque fois par la défaite du vainqueur de la veille. La répétition périodique d'un triomphe, suivi de si près par une chute du haut de la Roche Tarpéïenne, jusqu'au moment où l'Éternité, intervenant, met fin à toutes choses : quel aiguillon pour la curiosité et quelle leçon ! D'autre part, en consacrant un chant au Triomphe de la Mort, l'auteur rattachait son œuvre au vaste cycle des Danses macabres; de même qu'en faisant une large part à l'allégorie, il se rencontrait avec les auteurs du Roman de la Rose; *enfin, en donnant à ses évocations la forme de défilés triomphaux, il faisait revivre, devant des générations avides de tout ce qui rappelait l'antiquité, les plus glorieux souvenirs du monde romain.*

Nous nous efforcerons de découvrir quels bourgeons ou quelles fleurs les germes déposés par Pétrarque ont fait pousser dans l'esprit de ses interprètes. L'étude de l'œuvre d'un poète ne serait pas complète sans ces investigations sur son rôle posthume. Quelque humble que soit l'illustrateur, et pourvu qu'il ressente une émotion véritable, il s'établit, entre son modèle et

lui, une sorte de télépathie ; par cela seul qu'une idée, lancée par le « poiètès », a pris racine dans le cerveau d'un admirateur, à son insu l'inventeur premier s'en trouve comme solidaire.

L'histoire de l'illustration des Triomphes *soulève, d'autre part, de délicats problèmes de psychologie. Dès le début, comme à la suite d'une entente, sculpteurs, peintres, miniaturistes, tapissiers, s'entendirent pour donner du poème de Pétrarque une interprétation absolument conventionnelle, et, pendant près de deux cents ans, cette interprétation subsista, sans que personne eût l'idée de la renouveler en recourant au texte original. C'est un exemple à ajouter à ceux que l'on connaissait déjà de l'indépendance des milieux artistes vis-à-vis d'un « libretto » quelconque. Qui sait ? à cette condition seulement, l'inspiration continue d'être vivante.*

Aux Triomphes sur la vie et la mort de Madame Laure, *fait pendant le* Traité des Remèdes de l'une et l'autre Fortune. *Ici encore — et les biographes du maître n'en avaient nul soupçon, — Pétrarque a mis le pinceau ou le crayon à la main d'une série d'artistes considérables, parmi lesquels il suffit de citer Hans Burgmair.*

Mais c'est trop insister, dans un avant-propos, sur les résultats de nos recherches. Rien qu'en parcourant les nombreuses gravures qui accompagnent notre texte, le lecteur se convaincra du charme, de l'éclat et de l'éloquence de tant d'œuvres d'art inspirées par le chantre du Canzoniere *ou des* Trionfi, *et que nous nous félicitons d'avoir remises en lumière.*

Puissions-nous avoir réussi, en étudiant cette partie jusqu'ici inexplorée de l'héritage de Pétrarque, à ajouter un nouveau fleuron à sa couronne, déjà si riche !



LA CHASTETÉ VICTORIEUSE DE L'AMOUR
(Édition de Jean de Tournes. Lyon, 1550.)



LES TRIOMPHES DE PÉTRARQUE. « CASSONE » ITALIEN DU XV[e] SIÈCLE
(Collection de M. de Landau, à Florence.)

CHAPITRE PREMIER

I. LES ÉTUDES D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE PÉTRARQUE
II. SÉJOUR A AVIGNON ET A VAUCLUSE
III. VOYAGES A ROME ET RELATIONS AVEC RIENZI
IV. SÉJOUR DANS LA HAUTE ITALIE

I



L'influence de Pétrarque sur les arts et les artistes a été avant tout posthume : par un privilége enviable, il a été donné au chantre de Laure de susciter, des siècles après sa mort, tout un monde d'interprétations poétiques. Mais sa propagande auprès de ses contemporains n'a pas laissé d'avoir son efficacité : l'on en jugera, dans un instant, par les textes ou les faits que nous avons recueillis.

Essayons, au préalable, de déterminer dans quelles circonstances le poète et l'érudit se familiarisèrent avec les choses de l'art.

Si l'attention de Pétrarque se porta de ce côté, ce fut d'abord — le doute n'est pas possible — sous l'action des modèles antiques ; la révolution éclatante à laquelle Giotto avait attaché son nom acheva de conquérir ses sympathies.

De bonne heure, dès son séjour à Carpentras (il ne comptait que quinze ans lorsqu'il quitta cette ville), l'adolescent s'initia au culte de l'antiquité

sous la direction de son premier maître, le brave Convenevole de Prato, professeur de grammaire [1]. Convenevole avait composé, on l'affirme du moins, un long poème latin, plein d'allégories : il y montrait Rome en vêtements de deuil, la poitrine déchirée, et évoquait l'image de Brutus, de Coclès, des Fabius, des Decius, des Scipions [2]. Autant de notions dont son illustre disciple devait tirer parti par la suite. Chez lui également, Rome est régulièrement personnifiée par une femme en deuil, aux vêtements pauvres et déchirés [3].

Ces tendances, inaugurées à Carpentras, s'accentuèrent encore aux universités de Montpellier et de Bologne.

En même temps, le débutant suivait sans frein ses instincts de luxe ou plutôt les entraînements de ses camarades. Là-dessus nous possédons sa propre confession : « Te rappelles-tu — écrivit-il, de longues années après, à son frère — te rappelles-tu quelle recherche superflue des vêtements les plus élégants ? quel ennui pour s'habiller et se déshabiller, travail qu'il fallait répéter matin et soir ? quelle crainte qu'un cheveu ne s'écartât du rang qu'il occupait et qu'un léger souffle du vent ne confondît les boucles enroulées de notre chevelure ? quelle fuite à la vue des quadrupèdes venant par devant et par derrière, de peur que notre robe brillante et parfumée ne reçût quelque tache ou qu'un choc n'en dérangeât les plis ? Que dirai-je de nos chaussures : quelle guerre atroce et continuelle ne faisaient-elles pas aux pieds qu'elles semblaient protéger ? J'avoue qu'elles auraient rendu les miens inutiles si, averti par une impérieuse nécessité, je n'eusse mieux aimé offenser les yeux d'autrui que de broyer mes nerfs et mes articulations. Que dirai-je des fers à friser et du soin de notre chevelure ? Que de fois la douleur a interrompu le sommeil que ce travail avait différé ! Quel pirate barbare nous aurait serrés plus cruellement que nous ne nous serrions nous-mêmes de nos propres mains ? Que de rides nocturnes sillonnant notre front rougi nous apercevions le matin dans le miroir, en sorte qu'au lieu de montrer nos cheveux, nous étions forcés de cacher notre visage [4] ! »

Disons tout de suite que, plus tard, le poète ne cessa d'invectiver ces modes françaises, pour lesquelles il avait éprouvé tant d'engouement au

1. Fracassetti, *Lettere di Francesco Petrarca delle Cose familiari,* t. I, p. 223. Florence, 1892. 5 vol. in-8°. — *Lettere senili di Francesco Petrarca,* t. II, p. 469. Florence, 1892. 2 vol. in-8°.

2. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums,* 3e éd., 1893, t. I, p. 24-25. Quel dommage que les études, parfois si pénétrantes, de Georges Voigt sur Pétrarque, soient déparées par une causticité et une malignité sans pareilles ! Jamais biographe a-t-il éprouvé un tel besoin de rapetisser et de dénigrer son héros ! L'esquisse qu'il nous trace du caractère de Pétrarque n'est qu'un long blasphème.

3. *Carmina,* livre I, ép. 5. Voyez ci-après.

4. *Epistolæ de Rebus familiaribus,* éd. Fracassetti ; Florence, 1859-1863, livre X, ép. 3. Nous empruntons la traduction de ce passage à M. Victor Develay : *Pétrarque. Lettres à son frère,* t. I, p. 7-8.

début. Une fois, il leur reproche de confondre le costume des deux sexes :

..... habitum confudit gallicus olim
Luxus et ambigui texit vestigia sexus[1].

Une autre fois, dans une lettre, écrite en 1366 ou 1367, il félicite un ami : « Quod monstruosæ vestis seque in dies transformantium habituum ludibrio liberatus [est][2]. »

Ailleurs encore, s'adressant au pape Urbain V, il tourne en dérision les souliers cornus, les coiffures à ailerons, les chevelures en queue, les épingles à cheveux en ivoire, jadis réservées aux femmes et qui sillonnent maintenant le front des hommes, les ressorts comprimant l'abdomen[3].

D'une manière générale, et à part cette débauche juvénile, le luxe n'a pas compté d'adversaire plus résolu que Pétrarque; il l'a combattu sans relâche, sous ses formes les plus diverses : table, mobilier, constructions, tout comme costume. Mais autre chose est le luxe, autre chose l'art.

Nous revenons à celui-ci pour rechercher si Pétrarque, qui était un musicien consommé (il cultivait le chant et jouait du luth à la perfection), n'aurait pas eu par hasard quelque teinture du dessin, comme jadis Dante[4]. La négative a été soutenue par M. Henry Cochin[5], l'affirmative par M. de Nolhac[6]. Celui-ci attribue, entre autres, à Pétrarque, un croquis représentant le rocher au pied duquel surgit la Sorgue[7]. Cette vue, d'après lui, aurait été faite en Italie, de souvenir. Le seul édifice que l'on y aperçoive est le petit ermitage de saint Victor, autrefois juché au sommet du rocher et qui a depuis longtemps disparu.

Ni ce croquis, ni un autre, qui se trouve sur un autre feuillet du même manuscrit et qui représente une église[8], ne sont de nature à nous

1. *Épitres métriques,* livre III, ép. 3.

2. *Epistolæ seniles,* livre VIII, ép. 7; p. 841 de l'édition de 1581.

3. « Audiebam circa habituum honestatem multam te curam multumque studium impendere, laudabam. Nam quis oculus pati potest hæc ludibria, quæ nostra ætas infœlix sibi finxit, dum formosa vult videri, manibus se deformans suis, ac turpissime dehonestans. Quæ stomachum monstra hæc conspecta non quatiant, cornuti calcei, pennati vertices, caudata cæsaries et in tricam torta ! Frontes virorum muliebriter discriminali eburneo sulcatæ, lasciviosa vestis verecundiæ inimica, ventres astricti fidiculis et afflicti, pro vanitate patientibus miseris, quod beati olim pro veritate passi sunt. Ad hæc curva juvenum terga cernuique superborum vultus, et acclives humeri, compulsaque viscera sub pectorum specubus habitare. » (*Epistolæ seniles,* livre VII, ép. 1; éd. de 1581, p. 812.)

4. Dante raconte lui-même, dans la *Vita nuova,* que, le jour anniversaire de la mort de Beatrix, il dessina un ange. « In quel giorno... disegnava un angelo sopra certe tavolette, e mentre io'l disegnava, volsi gli occhi ». (Ch. 35.) Cf. Kraus, *Dante,* p. 538.

5. *Les Lettres et les Arts,* juillet 1886, p. 51.

6. *Gazette des Beaux-Arts,* 1892, t. I, p. 55-58; cf., 1890, t. I, p. 165.

7. Bibliothèque Nationale, fonds latin, nº 6802, fol. 143 vº.

8. Fol. 266 vº.

donner une haute idée du talent de dessinateur de Pétrarque. Ils ne nous autorisent surtout pas à soutenir que le poète a connu et fréquenté Giotto[1]. Souvent, il est vrai, il nous parle du grand rénovateur de la peinture; mais où l'aurait-il rencontré? Rien ne prouve, en effet, que Giotto, comme on l'a longtemps cru, ait travaillé pour la cour d'Avignon. D'autre part, dans quelle cité d'Italie le poète se serait-il lié avec le peintre? Ce n'est pas, à coup sûr, à Bologne, où il résida de 1323 à 1326, car il ne comptait que vingt-deux ans quand il quitta cette ville, où Giotto ne semble d'ailleurs jamais avoir fait de séjour. Reste l'hypothèse d'une rencontre lors du premier voyage à Rome. Mais Pétrarque n'arriva dans la Ville éternelle que postérieurement au 6 janvier 1337, et Giotto mourut le 8 du même mois!

Tout au plus, si Pétrarque eut l'occasion de faire connaissance, à ce moment, avec les ouvrages que Giotto avait laissés dans la Ville éternelle : la « Navicella » de la basilique de Saint-Pierre et le retable destiné au même sanctuaire. Selon toute vraisemblance, son séjour à Naples, en 1341, acheva de le familiariser avec le grand peintre florentin. En effet, dans un passage de l'*Itinerarium Syriacum,* qui n'a pas été suffisamment mis en lumière, le poète laisse un cours à son enthousiasme pour les fresques de la chapelle du palais royal de cette ville et proclame l'habileté de main ainsi que le génie de son illustre compatriote[2].

Plus vivement que l'art contemporain, les vestiges de l'art antique, si imposants encore à ce moment, préoccupaient le futur fondateur de l'humanisme. Ne faisaient-ils point partie de son éducation intellectuelle? Mais laissons-le parler lui-même : « Je me suis adonné, entre autres, particulièrement à la connaissance de l'antiquité, et, n'était l'amitié que m'inspirent les personnes qui me sont chères, j'aurais préféré être né dans un tout autre âge, et, pour oublier celui-ci, je me suis toujours efforcé de vivre en imagination dans les temps les plus anciens[3]. »

Aussi la grande préoccupation du débutant fut-elle de s'assurer les armes nécessaires pour combattre le bon combat; il mit tous ses soins à former une bibliothèque — on serait tenté de dire un arsenal — aussi

1. C'est la thèse soutenue par M. de Nolhac (*Pétrarque et l'Humanisme*, p. 25). — Constatons que la Madone de Giotto, qui appartenait au poète et qu'il légua au seigneur de Padoue, lui venait d'un de ses amis de Florence, Michele Vanni, ainsi qu'il le déclare dans son testament.

2. « Supra portum regia, ubi si in terra exeas, capellam regis intrare non obmiseris, in qua conterraneus olim meus pictor, nostri ævi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta. » (*Itinerarium Syriacum*, éd. de 1581, p. 560. — Lumbroso, *Memorie italiane del buon Tempo antico*. Turin, 1880.) — Giotto avait été appelé à Naples en 1330 par le roi Robert; il s'y trouvait encore en 1333. — Cf. Vasari, éd. Milanesi, t. I, p. 390; — Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle Provincie napoletane,* t. V, p. 320; — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie,* éd. all., t. I, p. 261-265; cf. p. 270.

3. *Épitre à la postérité*, trad. Develay, p. 14.

riche que possible. Dès l'âge de vingt-deux ans, il avait conquis le fameux manuscrit de Virgile, enrichi des commentaires de Servius, aujourd'hui une des gloires de la Bibliothèque Ambrosienne. Dès lors, que de chasses épiques à la recherche des manuscrits !

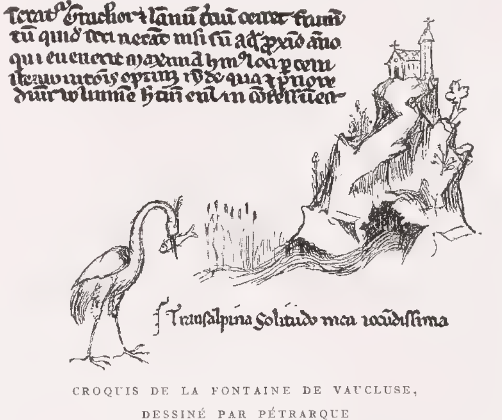
L'admiration pour l'antiquité n'allait toutefois pas, chez Pétrarque, jusqu'au fétichisme : c'est par où l'humaniste du XIVe siècle, encore si indépendant, se distingue nettement des pédants du XVe et du XVIe siècle.

C'est ainsi que les combats de gladiateurs, remis en honneur par les Napolitains (1343), jaloux des lauriers de la Rome impériale, lui arrachent une virulente protestation [1].

Autre exemple d'opposition : après avoir admis un instant que le laurier écartait le tonnerre,

> Se l'onorata fronde che prescrive,
> L'ira del ciel quando'l gran Giove tona [2],

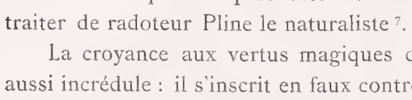
il s'efforce de combattre les préjugés sur la foudre [3].



CROQUIS DE LA FONTAINE DE VAUCLUSE, DESSINÉ PAR PÉTRARQUE
(Bibliothèque Nationale de Paris, fonds latin, nº 6802.)

Ailleurs, il s'élève contre la croyance aux songes [4], contre les astrologues [5], contre les alchimistes [6].

Non moins grande est son indépendance vis-à-vis du témoignage des auteurs classiques les plus autorisés. Il ne se gêne, en nulle façon, pour traiter de radoteur Pline le naturaliste [7].



La croyance aux vertus magiques des pierres gravées le trouve tout aussi incrédule : il s'inscrit en faux contre elle [8].

1. *Epist. famil.*, livre V, lettre 6; trad. Fracassetti, t. III, p. 31 et les notes.
2. Sonnet III, éd. Sonzogno, p. 418.
3. *Epist. famil.*, livre XV, lettre 9. Voir aussi p. 294.
4. « Idcirco somniis fidem habeo, non magis quam Cicero ipse, propter unius sui somnii fortuitam veritatem, multorum ambagibus implicatur. » (*Epist. famil.*, livre V, ép. 7; éd. Fracassetti, t. I, p. 278.)
5. *Ep. sen.*, livre I, ép. 6; livre III, ép. 1.
6. *De Remediis*, livre I, dial. CXI.
7. « Nuge plurime et mire vanitates per totum hunc XXVIII librum, maxime in his primis VII capitulis. » Note du fol. 206, dans le manuscrit nº 6802 (fonds latin), de la Bibliothèque Nationale de Paris.
8. « ..... Neque vero seu Policrati tunc sardonix ille ne morsu volucrum sensus in cruce marcesceret, seu modo Joanni Galliarum regi ne acie victus

Partout, en un mot, le fondateur de l'humanisme se révèle comme l'esprit libre qui discute les traditions de l'antiquité, et non comme le « magister » qui les enregistre, les yeux fermés.

II

Il n'est pas facile de saisir Pétrarque pendant l'intervalle compris entre son retour à Avignon (1326) et son départ définitif pour l'Italie (1353). La nouvelle capitale de la Papauté, le Languedoc, la Gascogne, les Pyrénées, la France et l'Allemagne, peut-être aussi l'Angleterre, puis Rome, Naples, et différentes autres cités italiennes, reçurent des visites plus ou moins longues du chantre de Laure.

Voici, avant d'aller plus loin, un tableau chronologique de cette carrière si remplie[2] :

1304, 20 juillet. — Naissance de Pétrarque, à Arezzo.
1312. — Le père de Pétrarque s'établit à Pise.
1313. — Séjour à Avignon.
1315-1319. — Séjour à Carpentras.
1316. — Première excursion à Vaucluse.
1319-1323. — Séjour à Montpellier.
1323-1326. — Séjour à Bologne.
1326. — Mort du père de Pétrarque. Retour à Avignon.
1327. — Première rencontre avec Laure.
1330. — Voyage à Lombez et à Toulouse.
1333. — Voyage à Paris et en Allemagne.
1335. — Obtention d'un canonicat à Lombez.
1336. — Ascension du mont Ventoux.
1337. — Voyage à Rome. Naissance de son fils Giovanni.
1337-1353. — Séjour à Vaucluse (avec de nombreuses interruptions).
1339. — Pétrarque commence l'*Africa*.
1341. — Voyage à Naples. Pétrarque reçoit, à Rome, la couronne de poète. Séjour à Parme, où il passe une année.

in manus hostium perveniret suus valuit præstare carbunculus, quem die illa in digito ejus inventum ereptumque sibi et post annos ab amico quodam orbe alio redemptum remissumque cernere fuit, ac tangere rem precii infiniti, sed nullius efficaciæ nulliusque operæ. » (*De Remediis,* livre I, dial. XXXVII.) « On s'est trompé, ajoute le baron Pichon, à qui nous devons la connaissance de ce passage, en traduisant « carbunculus » par diamant ; c'est escarboucle ou rubis qu'il eût fallu dire. Les mots « orbe in alio » m'intriguent fort. Cela ne peut guère s'appliquer à la Lombardie. Je me demande si cela ne serait pas Constantinople. Cependant, il serait plus naturel de supposer que l'Anglais ou Gascon qui arracha la bague au roi la vendit à un Lombard. »

2. Nous nous sommes principalement servis, pour cette table, des index dressés par Fracassetti (*Lettere familiari,* t. I, p. 164-189 ; t. V, p. 538-540).

1342. — Retour à Avignon et à Vaucluse. Premières relations avec Rienzi.

1343. — Naissance de sa fille Francesca.

1343-1345. — Nouveau voyage à Rome. Long séjour à Naples, Parme, Modène, Bologne, Vérone.

1345-1346. — Séjour à Avignon et à Vaucluse.

1347. — Voyage à Gênes et à Parme. Chute de Rienzi.

1347-1349. — Séjour à Parme, Vérone, Ferrare, Capri, Padoue, Mantoue.

1348. - Mort de Laure et du cardinal Jean Colonna.

1350-1351. — Passage par Florence. Première rencontre avec Boccace. Voyages à Rome, Arezzo, Padoue, Vérone.

1351. Retour à Vaucluse.

1353. — Pétrarque quitte définitivement Vaucluse.

1353-1361. — Séjour à Milan.

1354. — Rencontre avec l'empereur Charles IV, à Mantoue.

1356. — Voyage à Prague.

1358. — Pétrarque commence le *De Remediis*. Voyages à Bergame, à Padoue et à Venise.

1360. — Voyage à Paris, comme ambassadeur de Galéas Visconti auprès du roi Jean.

1361. — Pétrarque se fixe à Padoue. Mariage de sa fille avec Franceschino de Brossano.

1362. - Projet de retour à Vaucluse. Voyage à Venise. Pétrarque se propose de faire don de sa bibliothèque à la République vénitienne.

1363. — Séjour à Pavie.

1364-1368. — Séjours à Padoue, à Pavie, à Venise, à Bologne, à Milan.

1369. — Séjour à Arqua, où Pétrarque se fixe définitivement l'année suivante.

1371. — Voyage à Bologne.

1372. — Retour à Padoue.

1373. - Voyage à Venise.

1374, 20 juillet. — Mort de Pétrarque à Arqua.

Afin de ne pas égarer le lecteur dans le dédale de ces pérégrinations, nous nous attacherons à quatre groupes d'impressions, personnifiées par Avignon, Vaucluse, Rome et la haute Italie.

Lorsque Pétrarque vint se fixer, en 1326, à Avignon, la nouvelle capitale du monde chrétien était comme un poste avancé de l'Italie. Plus d'une fois, l'adolescent put se figurer qu'il n'avait pas quitté la Péninsule. Italiens étaient bon nombre de prélats et d'autres « curiales »[1]; Italiens, les banquiers et changeurs, ces fameux Lombards qui précédèrent les Juifs dans le maniement des grands capitaux; Italiens, plusieurs peintres et presque tous les orfèvres.

Pétrarque avait quitté l'Italie trop jeune pour prétendre révéler à la cour d'Avignon les conquêtes réalisées par ses compatriotes dans le domaine de la peinture ou des arts mineurs. Assez de prélats de l'entourage des papes connaissaient *de visu* les splendides créations dont Giotto avait doté Florence, Assise, Naples, Ravenne, Padoue, pour que la renommée du grand rénovateur de la peinture fût parvenue aux oreilles d'un Jean XXII, d'un Benoît XII, d'un Clément VI.

D'autre part, la présence à Avignon de tant d'artistes italiens prouve que, de bonne heure, un courant international s'était établi entre le Comtat-Venaissin et la Péninsule.

Parmi les ultramontains, les Colonna eurent le mérite de s'assurer les premiers l'amitié de Pétrarque, et d'en faire comme un client de leur maison. Lié, depuis son séjour à Bologne, avec Jacques Colonna, évêque de Lombez († 1341), le poète connut par lui son frère, le cardinal Jean († 1348), son père Étienne et son oncle Jean de San Vito.

Les peintres italiens furent rares au début (parmi ceux qui travaillèrent, en 1321 et 1322, au palais pontifical de Sorgues, on ne relève que le nom de Jacobus Lumbardus[2]); mais dès lors les orfèvres affluaient : citons le Siennois Tauro, déjà établi à Avignon au temps de Clément V, puis son gendre Jacobino di Jacopo, Domenico di Jacopo, Marco di Lando et Bernardo di Pietro, tous également de Sienne; Jacopo di Pietro de Plaisance (pontificats de Jean XXII et de Benoît XII), Veruccio Bartolini et Meyreri, Siennois eux aussi (1351-1352)[3].

Sous Benoît XII, la peinture italienne compte pour représentants, outre Simone di Martino, le Siennois Dotho et Robino ou Robineto « de Romas ».

1. Les cardinaux italiens qui assistèrent au conclave dont sortit Benoît XII (1334) étaient : Annibaldo de Cecano, Matteo Orsini, Napoleone Orsini, Giovanni Caietano Orsini, Giovanni Colonna.

Au conclave qui élut Clément VI (1342), prirent part : Annibaldo de Cecano, Matteo Orsini, Giovanni Caietano Orsini et Giovanni Colonna.

Enfin, au conclave qui élut Innocent VI (1352), l'Italie était représentée par Niccolò Cappochi, Giovanni Colonna, Rinaldo Orsini, Giovanni Stefaneschi. (Panvinio, *Epitome Pontificum romanorum*. Venise, 1557.)

Sur une série d'autres Italiens de distinction fixés à Avignon, voy. de Sade, *Mémoires pour la vie de François Petrarque*, t. I, p. 89 et suiv.

2. E. Müntz, *Le Palais pontifical de Sorgues*. Paris, 1885 ; — *Les Peintres d'Avignon pendant le règne de Clément VI*. Tours, 1885.

3. Faucon, *Les Arts à la cour d'Avignon*, p. 39, 99-100, 110-111.

Sous Clément VI, enfin, nous assistons à une véritable invasion. C'est d'abord Matteo di Giovanotto, de Viterbe, l'auteur des fresques de la chapelle de saint Martial, au Palais des Papes d'Avignon. Nous avons ensuite affaire à un autre enfant de Viterbe. Pietro Ricco ou Richone, ou Rossius, ou Riccio, ainsi que Giovanni, ont pour patrie Arezzo : ils sont, par conséquent, concitoyens de Pétrarque. Giovanni di Luca est originaire de Sienne; Niccolò et Francesco, de Florence.

Il ne sera pas sans intérêt de constater que les architectes ou sculpteurs italiens ne brillèrent à Avignon que par leur absence. Qu'eussent-ils pu enseigner, en effet, à nos maîtres d'œuvre, à la fois si savants et si hardis, à nos statuaires encore tout imbus de la grande tradition du style gothique !



LE ROCHER DE NOTRE-DAME-DES-DOMS ET LE PALAIS DES PAPES A AVIGNON
(D'après un ancien plan)

Dans la colonie italienne d'Avignon, Pétrarque ne tarda pas à distinguer le plus grand des peintres que la Péninsule comptât depuis la mort de Giotto : nous voulons parler de Simone di Martino, plus connu sous le nom de Simone Memmi[1].

L'amitié de Pétrarque a autant fait pour la gloire de Simone que le génie même de ce maître pur et suave entre tous, véritable Fra Angelico du XIVe siècle. Deux sonnets rendent témoignage de l'admiration du poète pour son ami et compatriote, fixé comme lui à la cour d'Avignon :

> Per mirar Policleto a prova fiso,
> Con gli altri ch'ebber fama di quell' arte,
> Mill' anni, non vedrian la minor parte
> Della beltà che m'ave il cor conquiso.

1. Sur Simone, voy. de Sade, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque;* Amsterdam, 1764-1767, notes du t. II, p. 71-79; — Crowe et Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia,* t. III; Florence, 1885; p. 37 et suiv.

Ma certo, il mio Simon fu in Paradiso,
Onde questa gentil donna si parte;
Ivi la vide, e la ritrasse in carte,
Per far fede quaggiù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel Cielo
Si ponno immaginar, non qui fra noi,
Ove le membre fanno all' alma velo.

Cortesia fe; ne la potea far poi
Che fu disceso a provar caldo e gelo.
E del mortal sentiron gli occhi suoi[1].

Quando giunse a Simon l'alto concetto
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile
S'avesse dato all' opera gentile
Con la figura voce ed intelletto

Di sospir molti mi sgombrava il petto,
Che ciò ch'altri han più caro, a me fan vile :
Però che in vista ella si mostra umile,
Promettendomi pace nell' aspetto ;

Ma poi ch'i vengo a ragionar con lei,
Benignamente assai par che m'ascolte,
Se risponder savesse a' detti miei,

Pigmalion, quanto lodar ti dei
Dell' immagine tua, se mille volte
N'avesti quel ch'io sol una vorrei ! [2]

1. « Quand Polyclète et les autres qui ont acquis de la réputation dans cet art l'auraient regardée à l'envi pendant mille ans, ils n'auraient pas vu la minime partie de la beauté qui m'a subjugué le cœur. — Mais certes, mon cher Simon a été dans le Paradis, d'où cette noble dame est venue; c'est là qu'il l'a vue et qu'il l'a peinte sur le papier, pour faire connaître ici-bas son beau visage. — L'œuvre fut bien de celles qui se peuvent imaginer dans le ciel, et non au milieu de nous, où le corps voile l'âme. — Simon a fait acte de courtoisie ; il n'aurait pas pu le faire après être redescendu sur terre à la merci du chaud et du froid, et après que ses yeux se furent de nouveau habitués aux [simples] mortels. (Trad. Francisque Reynard). Le plus récent des traducteurs de Pétrarque, M. Fernand Brisset, traduit à tort les mots « ritrasse in carte » par « il l'a peinte sur sa toile ». (*Les Sonnets de Pétrarque à Laure*. 1900.)

2. « Quand vint à Simon la sublime pensée qui, sur mes instances, lui mit le stylet à la main, s'il avait donné à son œuvre admirable la voix et l'intelligence en même temps que les traits, il m'aurait délivré la poitrine de bien des soupirs qui me font paraître de peu de prix ce que les autres ont de plus cher; car dans son portrait elle se montre humble et sa face promet de me rendre le calme. — Mais quand je viens ensuite à m'entretenir avec elle, bien qu'elle semble m'écouter avec bonté, elle ne saurait répondre à mes paroles. — Pygmalion, combien tu as dû te louer de ta statue, puisque tu as eu mille fois d'elle ce que moi je voudrais avoir une seule fois !

Parfois aussi l'on a appliqué à Simone le sonnet :

> Poi che'l cammin m'è chiuso di mercede. ...
> E solo ad una immagine m'attegno
> Che fe non Zeusi o Prassitele o Fidia,
> Ma miglior mastro e di più alto ingegno[1].

Or, selon toute vraisemblance, Pétrarque, dans ce passage, n'a pas voulu parler de Simone, mais bien de la nature, ou encore de l'Amour, qui a créé une image supérieure à celles de Zeuxis, de Praxitèle ou de Phidias.

Ailleurs encore, Pétrarque revient sur le talent de son ami, qui, paraît-il, se distinguait, comme Giotto, par l'irrégularité de ses traits[2].

Enfin, dans ses notes sur Pline, Pétrarque rappelle, à propos de l'agréable commerce d'Apelle, ses propres relations avec Simone Martini : « Hæc [comitas] fuit et Symoni nostro Senensi nuper jocundissima[3]. »

Le seul ouvrage qui perpétue aujourd'hui le souvenir de cette amitié, si honorable pour Pétrarque et pour Simon, est le frontispice du fameux manuscrit de Virgile avec les notes de Servius, manuscrit qui, de la bibliothèque de Pétrarque, est entré, après bien des vicissitudes, à l'Ambrosienne de Milan, après avoir passé par la fameuse bibliothèque des Visconti, à Pavie[4].

Peu d'artistes ont représenté avec la même pureté et le même charme la tradition du moyen-âge, le culte de la Vierge, le mélange du mysticisme et d'une émotion toute moderne. Nul ne semble plus exempt de réminiscences antiques. Simon était l'ami de Pétrarque et Pétrarque était à la fois l'amant de Laure et l'amant de cette magicienne qui s'appelle l'Antiquité ; plus encore que Dante, il aimait et adorait Virgile, le doux Virgile, dont les enseignements ont donné à l'humanisme naissant son empreinte de sérénité et de mansuétude. Force fut donc au peintre le moins classique et le moins profane de rompre pour une fois avec ses habitudes, pour complaire à son ami l'humaniste.

Comment Simon s'est-il acquitté de cette mission si nouvelle pour lui ?

(Sonnets XLIX et L.) Voir les *Rimes de François Pétrarque*, trad. F. Reynard.

M. Henry Cochin incline à croire que ces deux sonnets ont pris naissance en 1339 ou en 1340. (*La Chronologie du Canzoniere de Pétrarque*, p. 67-68. Paris, 1898.)

1. Sonnet LXXXVI.

2. *Epistolæ de rebus familiaribus et variæ*, livre V, ép. XVII : éd. Fracassetti ; Florence, 1859, t. I, p. 294.

3. De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 276-277. Paris, 1891.

4. Voy. notamment les *Lettere sanesi*, de della Valle, t. II, p. 101-106 (article de l'abbé Bianconi) ; les *Indagini sulla Libreria Visconteo-Sforzesca del Castello di Pavia*, du marquis d'Adda ; Append., 1879, p. 107-112 ; *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, de M. de Nolhac, p. 295-300, et *Pétrarque et l'Humanisme*, du même, p. 105-135.

La miniature qui sert de frontispice au volume (elle occupe le verso du premier feuillet) est tout ce qu'il y a de moins antique. L'artiste n'avait probablement jamais vu ou regardé une statue grecque ou romaine; il devine cependant que les anciens portaient d'ordinaire la barbe, et que leur costume se composait principalement d'une toge ; bien plus, et cette découverte mérite un bon point, il caractérise Virgile par une couronne de lierre, ce qui n'est pas trop mal trouvé. Quant à la ressemblance des types, à la convenance des gestes, à la vraisemblance de l'action, ce sont là raffinements qu'il ne faut point demander à un peintre du XIVe siècle. Bornons-nous à constater que la facture montre une rare délicatesse de touche, et que, grâce à l'opposition des draperies blanches et bleutées avec le bleu opaque qui forme le fond, le coloris est d'une rare distinction.

La miniature, on vient de le voir, se détache sur un de ces fonds bleu d'outre-mer si chers à l'artiste siennois. Sous des arbres, d'une structure assez primitive et devant lesquels est tendu assez maladroitement un rideau, repose Virgile, représenté sous les traits d'un sexagénaire ; assis sur le sol, les jambes étendues, il tient de la droite une plume ou un stylet, appuyant la gauche sur le volume étendu sur ses genoux; du regard levé, il semble chercher l'inspiration lente à venir. C'est une figure peu heureuse, d'une expression morose, à mille lieues de l'image que nous nous faisons du divin poète. Les draperies amples et tourmentées ne sont pas non plus d'un effet satisfaisant. Enfin, dans ce bras maigre, dans cette main comme atrophiée, on sent trop la préoccupation d'ascétisme de l'École siennoise.

Près de Virgile, et formant le contraste le plus complet avec lui, se tient Servius, le commentateur, brillant de jeunesse et de beauté, les cheveux blonds, le regard ardent, la moustache et la barbe d'une souplesse juvénile, le teint animé; une des plus nobles créations du moyen-âge; il porte une tunique blanche, un manteau bleuâtre doublé de rouge et des brodequins : soulevant d'une main le rideau tendu entre les arbres, il montre de l'autre main Virgile à un guerrier debout à côté de lui, la tête nue, un poignard à la ceinture, la lance à la main, un manteau jeté sur son armure[1] : le lecteur a nommé Énée. Ici encore, dans cette personnification du moyen-âge, dans ce paladin, témoignant d'une surprise trop profonde, au visage disparaissant à moitié sous une chevelure et une barbe trop épaisses, l'artiste n'a pas réussi à évoquer l'image du héros de l'Énéide.

Deux inscriptions, tracées sur des banderoles, dont chacune est tenue par une main ailée (motif très rare au moyen-âge), expliquent la scène qui vient

1. Où l'abbé Bianconi a-t-il vu que, chez Énée, l'« abito è totalmente all' uso antico romano, se si eccettua un pugnale » ? (*Apud* della Valle, *Lettere sanesi*, t. II, p. 101-106.)



FRONTISPICE DU VIRGILE DE LA BIBLIOTHÈQUE AMBROSIENNE A MILAN



d'être décrite. La première se rapporte à Virgile, la seconde à Servius :

Itala præclaros tellus alis alma poetas,
Sed tibi Græcorum dedit hic attingere metas.

Servius altiloqui retegens archana Maronis
Ut pateant ducibus, pastoribus atque poetis.

L'ignorance des lois de la perspective et des règles de l'ordonnance n'a point permis à Simon de grouper en une composition unique les figures destinées à personnifier les trois chefs-d'œuvre de Virgile, l'*Énéide,* les *Géorgiques,* les *Églogues.* Aussi a-t-il dû placer, sous la scène représentant Virgile, Servius et Énée, deux personnages de dimensions beaucoup plus petites et de proportions beaucoup trop trapues : le premier occupé à émonder un arbre, le second assis à terre, trayant une brebis. Ces deux rustres, à la figure rébarbative, témoignent d'un esprit de réalisme que l'on ne s'attendait pas à rencontrer chez le tendre et religieux peintre des madones ; leur costume aussi, mélange de préoccupations archéologiques et d'observations faites sur nature, est bizarre plutôt que pittoresque. On remarquera que les chairs sont modelées à l'aide de traits rougeâtres, ajoutés après coup, et non au moyen de carnations fondues dans la masse.

Une dernière inscription, placée au-dessous de la miniature, nous révèle le nom de l'artiste :

Mantua Virgilium qui tália carmina finxit
Sena tulit Symonem, digito qui talia pinxit.

Ce qui donne un prix tout particulier à ces épigraphes, c'est qu'elles sont écrites de la main même de Pétrarque. Cette circonstance nous a été révélée par M. Pierre de Nolhac, qui n'a pas hésité à y reconnaître l'écriture du poète. Le frontispice de Virgile constitue donc un produit de la collaboration de Pétrarque et de Simon ; à ce titre, il méritait doublement d'être reproduit ici.

En dehors de la Vierge et du Christ, peints dans le tympan du porche de la cathédrale de Notre-Dame-des-Doms et qui subsistent encore, le plus considérable des ouvrages rattachés par la tradition aux relations de Simon avec son ami Pétrarque est la fresque qui ornait autrefois ce sanctuaire, et qui a disparu en 1828[1]. Le P. della Valle, Crowe et Cavalcaselle, et tous les autres auteurs modernes, décrivent cette peinture si fameuse d'après les quelques lignes que lui a consacrées le chanoine Deveras, dans ses deux

1. Telle est la date donnée par M. de Laincel : *Avignon, le Comtat et la Principauté d'Orange*, p. 344.

recueils manuscrits d'inscriptions conservés à la bibliothèque d'Avignon. Il existe cependant une description bien antérieure, bien plus complète, et qui aurait d'autant moins dû passer inaperçue qu'elle est livrée à la publicité depuis tantôt trois siècles. Nous voulons parler de celle que nous a conservée Valladier dans son étrange volume intitulé *Labyrinthe royal de l'Hercule gaulois* (Avignon, 1600). C'est le récit des fêtes données à Avignon, en l'honneur d'Henri IV et de Marie de Médicis.

Voici, avant d'aller plus loin, le texte de l'auteur du XVIe siècle :

« Vis-à-vis de l'inscription que je viens de commenter au flanc dextre de l'arc, fortuitement se treuva un des beaux rencontres et le plus à propos que l'on eust sceu désirer. C'est une ancienne peinture d'un peintre florentin, le plus brave en cet art qui fut jamais, à ce que l'on en treuve par escrit. Il y a un S. Georges à cheval, avec une demoyselle à genoux devant luy qu'il délivre du dragon : l'on tient que la demoyselle est le portraict au vif de la Laure : tout le monde le dict, personne ne recherche ny n'en donne raison; je diray ce que j'en cuide pour ma part.... (longue discussion du témoignage de Vasari).

» Or, il est vray d'ailleurs que la peinture dont est question, laquelle se treuva à l'entrée de Notre-Dame-de-Dons, a esté faicte sans doubte du temps du pontificat de Jean 22, car les armoyries de la maison d'Annibal de Cecano y sont, qui fut faict cardinal par Jean 22 à Avignon l'an 1327 et mourut l'an 1350, ayant achevé de bastir la grande tour de la Motte où est aujourd'hui le collège de la Compagnie de Jésus. Doncques lui a faict faire cette peinture, que tous les grands maistres tiennent pour un chef-d'œuvre, et estoient ces trois en mesme temps à Avignon, Simon le peintre, Pétrarque qui fit faire la peinture et Annibal qui paya l'estoffe.....

» Or est-il que en cette peinture d'où nous parlons est S. Georges à cheval si bien faict, que le roy François le voyant, tressaillit d'admiration, ne se pouvant souler de le regarder; et la demoyselle qui est à genoux est habillée de verd et parle à sainct Georges en ces quatre beaux vers escrits au dessous, qui ne peuvent avoir esté faicts d'homme du monde en ce siècle là, que de Pétrarque, qui seul releva de son temps la barbarie de la langue latine introduicte de longtemps par les Sarasins et les Gots, et encore font mention des flammes :

> Miles in arma ferox bello captare triumphum
> Et solitus vastas pilo transfigere fauces
> Serpentis tetrum spirantis pectore fumum,
> Occultas extingue faces in bella, « Georgi »[1].

1. Tout ce passage a été traduit en latin par Henri de Suarès dans son *Avenio christiana*, manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale, fonds latin, nº 8971, fol. 125 vº.

L'abbé Deveras, chanoine de Saint-Pierre d'Avignon, nous a laissé de son côté la description suivante de la fresque de Notre-Dame-des-Doms : « Le cardinal Annibal de Cecano fit peindre le portique de la cathédrale d'Avignon, qui est sous le titre de Notre-Dame-des-Doms, par le fameux peintre Simon Memmius, l'an environ 1349. Saint Georges y est représenté à cheval, armé, la lance à la main, perçant un dragon. On voit, à côté de ce saint, une jeune demoiselle vêtue de vert, à genoux; on prétend que c'est la belle Laure. Il y a ensuite quatre vers, composés par le fameux poète Pétrarque, que j'ai déchiffrés avec beaucoup de peine [1] :

Miles in arma ferox.....

Dès le commencement du XIXe siècle, la fresque représentant saint Georges était fort dégradée, ainsi que l'atteste l'abbé Arnavon, dans une brochure publiée en 1804 [2].

En 1818, Fransoy vit encore la fresque du porche de Notre-Dame-des-Doms, comme il le déclare dans son *Histoire de la ville d'Avignon*, conservée en manuscrit à la bibliothèque de cette ville : « La peinture dont on voit encore les vestiges dans ce porche est de la main du fameux Simon Memmius, peinte en 1349, aux frais du cardinal Cecano. Cette peinture, qu'on distingue avec peine aujourd'huy, représentoit saint Georges armé sur un cheval, perçant un dragon avec sa lance. Saint Georges étoit le vray portrait de Pétrarque [hypothèse inadmissible], que le peintre copia pour en faire un saint Georges. Le jeune demoiselle, qui est à genoux, vêtue d'une robe verte, étoit le portrait de la belle Laure, que le peintre copia également. On voit encore une partie des vers que Pétrarque fit à cette occasion. On les lira plus facilement ici que sur le mur :

Miles in arma ferox..... [3] »

Prosper Mérimée, par contre, arriva trop tard pour étudier la fresque (elle avait été détruite, on l'a vu, en 1828). Rapportons néanmoins son témoignage : « Passage qui conduit du porche à la nef de Notre-Dame ; on y montrait, il y a quelques années, les portraits de Laure et de Pétrarque, mais on n'en retrouve plus le moindre vestige aujourd'hui [4]. »

D'après Rastoul, tout souvenir de cette peinture intéressante à tous les titres n'aurait cependant pas disparu : « Nous sommes heureux de

1. Della Valle, *Lettere sanesi*, t. II, p. 95.

2. *Pétrarque à Vaucluse, prince de la poésie lyrique italienne, et histoire de cette fontaine*. Paris, an XIII. « Dans cette peinture, qui est fort dégradée, Laure est représentée en habit vert. » (P. XX et XXI.)

3. Bibliothèque Calvet, t. I, fol. 61. Notice analogue, tout aussi sommaire, dans le manuscrit de Laurent Drapier, à la même bibliothèque, t. I, p 107.

4. *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, p. 138-139.

pouvoir annoncer aux nombreux admirateurs de Pétrarque et de Laure, écrivait l'auteur avignonnais en 1836, que ces deux portraits furent copiés, il y a plusieurs années, par le crayon fidèle de M. J. Cousin. Un des meilleurs graveurs de Paris, ajoute-t-il, travaille en ce moment à les reproduire sur acier[1]. »

Toutes nos recherches pour retrouver le dessin de Cousin sont demeurées sans résultat. Nos savants confrères d'Avignon, notamment M. Deloye, conservateur de la bibliothèque Calvet, et M. Bayle, bibliothécaire du même établissement, n'ont pas été plus heureux.

On sait aujourd'hui que Simone di Martino mourut à Avignon, au mois de juillet 1344[2]. Pétrarque lui survécut trente ans. Mais les sonnets et le passage du *De Remediis,* rapportés ci-dessus, prouvent qu'il n'oublia jamais l'éminent artiste dont la gloire est associée à la sienne.

Nous rechercherons par la suite si, en d'autres occasions encore, Pétrarque n'a pas dirigé le pinceau des enlumineurs appelés à enrichir les manuscrits de sa bibliothèque.

Ici, avant de quitter Avignon, nous n'avons plus qu'une question à nous poser. Pétrarque a-t-il, dans la Babylone des bords du Rhône, attaché son souvenir à quelque œuvre de pierre ? Y a-t-il fait construire une maison pour son usage personnel ? A-t-il enrichi quelque église d'un autel ou d'un tabernacle ? La négative ne semble pas douteuse. Avignon était trop odieuse au poète pour qu'il songeât à s'y créer une demeure stable. Quand il n'y recevait pas l'hospitalité chez des amis, il s'installait à l'auberge, ou bien prenait à loyer un logis quelconque. Il habita ainsi tantôt le palais Colonna, qui s'élevait sur l'emplacement de l'hôtel de ville actuel, tantôt l'auberge du Faucon, sur l'emplacement du n° 19 de la rue des Trois-Faucons, ou encore une maison de la paroisse Saint-Agricole[3].

Pour ce qui est du Palais des Papes, il n'inspirait à Pétrarque que de l'horreur ou du mépris. Une fois, le poète reproche à Urbain V de se plaire à ses lambris dorés et de laisser tomber en ruines la basilique du Latran :

1. *Tableau d'Avignon;* Avignon, 1836; p. 167.

2. Vasari, suivi en cela par l'auteur du *Labyrinthe royal,* raconte que Simone Martini fut enterré à Sienne, dans l'église de Saint-François. Rien de plus faux. Tout au plus lui éleva-t-on un cénotaphe dans cette église. Quant à l'inscription : « Simoni Memmio pictorum omnis ætatis celeberrimo. Vixit ann. LX, mens. II, d. III », rapportée par Vasari, Gaetano Milanesi la croit relativement moderne.

3. Renseignements communiqués par M. Félix Digonnet.

« Quo animo... tu ad ripam Rhodani sub auratis tectorum laquearibus somnum capis, et Lateranum humi jacet[1] ! » Une autre fois, il invective les tours gigantesques qui sillonnent le rocher de Notre-Dame-des-Doms :

> Gl' idoli suoi saranno in terra sparsi
> E le torri superbe, al ciel nemiche[2].

Quant aux remparts de la nouvelle Babylone, leur construction passe à ses yeux pour une marque d'insigne faiblesse[3].

Autant Avignon était bruyante et brillante, autant Vaucluse était calme



LES TOURS DU PALAIS DES PAPES, A AVIGNON

et agreste. Là, un luxe raffiné, digne des Byzantins, et une somptuosité inouie, concentrée dans le formidable palais-forteresse du rocher des Doms; ici, un paysage grandiose où l'œuvre de la nature reléguait dans l'ombre celle des hommes; aux églises, aux palais ou « libratæ » de la nouvelle capitale de la Papauté, à son enceinte de pierre, qui surgit de terre comme par enchantement, Vaucluse opposait quelques masures perdues dans un cirque immense. Seul le grondement de la Sorgue, roulant ses flots verts de rochers en rochers, troublait le silence.

Dans cette vallée incomparable, où, quinze années durant, de 1337 à

1. Épître à Urbain V (*Ep. senil.*, livre VII, ép. 1, p. 815 de l'édition de 1581).

2. Sonnet xv de la troisième série. — Les commentateurs se sont trompés en appliquant ce passage aux palais divers d'Avignon : le doute n'est pas possible, il s'agit des tours du Palais pontifical.

3. « Necesse (fuit) .... novis urbem mœnibus circumplecti. » (*Ep. senil.*, livre X, ép. II, p. 869 de l'édition de 1581.)

1353[1], il fit des séjours si nombreux et parfois si prolongés, le poète ne vécut que pour les beautés de la nature. Lui-même qualifiait d'« aspera quædam et agrestis » le genre de volupté qui l'entraînait aux sources de la Sorgue[2]. Avec raison, il disait de sa retraite :



PRÉTENDUE MAISON DE PÉTRARQUE A VAUCLUSE
(Façade antérieure.)

> Qui non palazzi, non teatro o loggia
> Ma'n lor vece un abete, un faggio, un pino[3].

Son habitation était des plus modestes, ses goûts des plus simples; il vivait en campagnard. Son seul luxe, c'était sa bibliothèque[4]. Même après son départ définitif, en 1353, il laissa un certain nombre de manuscrits — une trentaine — dans la maisonnette où il avait passé tant d'années inoubliables.

Pétrarque n'avait pas découvert Vaucluse : ce site enchanteur comptait des fervents longtemps avant lui; il fut apprécié des Romains déjà, comme le prouvent les nombreux fragments d'architecture et de sculpture découverts dans la vallée[5]. De nos jours encore, une grande et belle colonne, cannelée en spirale (déposée dans une cour attenant à l'église), témoigne de l'importance du temple élevé à Vaucluse par les anciens maîtres du monde. C'est à eux également que divers archéologues attribuent le percement du tunnel qui relie les deux parties du village. Au VIe siècle, saint Véran illustra la vallée par ses miracles, et édifia une petite église qui, rebâtie pendant la période romane, s'impose encore à notre estime, tout humble qu'elle est, par on ne sait quelle distinction. Plus tard, le château fort des évêques de Cavaillon vint couronner une des faces du cirque gigantesque qui se dresse autour de la fontaine. Au XIVe siècle, la source de la Sorgue était devenue un lieu de pèlerinage pour tous les amis de la nature : en 1319, entre autres, le roi Robert de Naples, un des futurs protecteurs du poète, y fit une excursion avec la reine sa femme.



PRÉTENDUE MAISON DE PÉTRARQUE A VAUCLUSE
(Façade postérieure.)

Des divers ouvrages laissés à Vaucluse par l'antiquité ou le moyen-âge,

1. Il y avait fait une première visite en 1316. Voy. les *Epistolæ seniles*, livre X, ép. XXI; éd. de 1581, t. II, p. 869.
2. *Epist. fam.*, éd. Fracassetti, t. II, p. 137.
3. Sonnet II, éd. Sonzogno, p. 418.
4. De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 41-49.
5. Voy. de Laincel, *Avignon, le Comtat et la Principauté d'Orange*, p. 215-218. Paris, 182.

seul le tunnel fixa l'attention de Pétrarque. Dans la *Vita solitaria*, il en attribue le percement à saint Véran [1] : « Hunc ipse montem pervium fecit, et hanc montanam præduramque silicem perforavit suis (ut aiunt) manibus, opus fervoris atque ocii ingentis. » En réalité, le tunnel, comme il a été dit, semble remonter au temps des Romains [2].

Une tradition, accréditée au XVIe siècle et remise en honneur de nos jours par M. le marquis de Monclar [3], place la demeure de Pétrarque dans une maisonnette à fenêtres romanes, située sur le monticule que couronne le château. Le poète, en faisant choix d'une construction ancienne, petite et modeste, mais offrant, dans sa nudité, de bonnes proportions et respirant un certain parfum d'art, aurait donc donné la preuve de la pureté de son goût.



VUE DE VAUCLUSE, AVEC LE CHATEAU DES CABASSOLE
ET LA PRÉTENDUE MAISON DE PÉTRARQUE (A MI-CÔTE, A DROITE)

Il est fâcheux que cette thèse soulève tant d'objections.

Après avoir soigneusement compulsé les écrits de Pétrarque et rapproché des sites les textes, nous inclinons à croire que l'habitation du poète se trouvait plus bas, au pied même du rocher sous lequel est percé le tunnel et sur les bords mêmes de la Sorgue [4].

Il fallait que le logis fût bien simple, bien dépourvu d'ornements, pour qu'il frappât si peu l'attention des touristes. Pas la moindre sculpture à l'extérieur. Combien différente, par cette austérité, de la maison d'Arqua !

Et cependant, dès lors, malgré la modicité de ses ressources comme de ses

1. Pétrarque parle de ce saint dans la *Vita solitaria*, livre II, ch. II ; éd. de 1554, p. 287.
2. *Bulletin monumental*, 1895, p. 402.
3. *La Maison de Pétrarque à Vaucluse*, extrait du *Bulletin monumental*. Caen, 1896.
4. Voir les *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, du 26 juin 1896, et le *Gaulois* du 27 juillet 1896.

goûts, le poète affirmait ses instincts de bâtisseur. Il rêva d'élever dans son jardin un sanctuaire à la Vierge, ainsi qu'il nous l'apprend dans son traité de *la Vie solitaire,* dédié à son ami et voisin Philippe de Cabassole. Mais ce projet n'eut pas de suite [1]. Plus tard, à Parme, il s'occupa de construire et d'embellir une maison destinée à son usage personnel [2]. Il fit davantage encore à Arqua, où il se créa une habitation de tout point confortable. Jusque dans son testament éclatent ses prédilections pour les œuvres de pierre : il y choisit pour sépulture la petite chapelle qu'il faisait édifier en l'honneur de la Vierge.

Il y avait un autre art encore, qui dès lors passionnait le poète : c'était l'art des jardins. A Vaucluse, il s'épuisa en efforts pour établir des jardins artificiels et, avec une ténacité rare, disputa aux nymphes de la Sorgue les terrains destinés à recevoir ses plantations de lauriers [3]. Par la suite, partout où il dressa sa tente, il s'empressa de l'entourer d'un « hortus » et d'un « viridarium ». Ainsi à Parme, ainsi à Carigliano, ainsi à Arqua [4].

Une anomalie, déjà signalée par nos prédécesseurs, c'est l'indifférence de Pétrarque pour les splendides ruines romaines de la Provence, pour les temples, théâtres, amphithéâtres, arcs de triomphe, ponts, viaducs et autres chefs-d'œuvre de l'architecture classique, si nombreux encore de son temps autour d'Avignon : à Nîmes, à Arles, à Cavaillon, au pont du Gard; puis, en remontant vers le Nord, à Orange, à Vienne et en vingt autres endroits. Même silence au sujet de Toulouse, que l'humaniste traversa en 1330, à l'occasion de son voyage à Lombez [5].

A notre avis, ce silence s'explique aisément : avant d'avoir visité

1. « Adest tibi tuus, Sorgia, rex fontium, ad cujus murmur hæc tibi scribo... (Aras) quas ego jampridem, Christum testor, si qua voto facultas affulserit, illic in hortulo meo, qui fontibus imminet, ac rupibus subjacet, erigere meditor, non Nymphis, ut Seneca sentiebat, neque ullis fontium fluminumque numinibus, sed Mariæ. » (*Vita solitaria*, livre II, ch. II : p. 287 de l'éd. de 1581.)

2. A Guillaume de Pastrengo.

Cura secunda domus mihi par, quam marmore raro
(Sæpe tuos operi questus procul abfore montes,
Aut Athesim rectis non hic descendere ripis)
Exorno, coleremque magis; sed carmine Flacci
Terreor, ac busti admoneor, cogorque supernæ
Interdum meminisse domus, et parcere saxis,
Inque usus servare alios.

(*Carmina,* livre II, ép. XVII. — Cf. les *Poemata minora,* éd. Rossetti, t. II, p. 186.)

3. *Carmina*, livre III, ép. III. — Cf. de Sade, *Mémoires*, t. II, p. 311.

4. Sur Pétrarque jardinier, voyez la dissertation de M. de Nolhac: *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 385-393. - Le poète fait l'éloge des « viridaria » dans le *De Remediis* (livre I, ch. LVIII), où il bafoue et conspue tant d'autres arts.

5. On a prétendu que l'ancêtre des humanistes avait eprouvé une vive émotion devant les nombreuses inscriptions latines de Narbonne et devant les deux monuments qui existaient encore en 1330, le pont sur l'Aude et le Capitole, enfin devant le Capitole de Toulouse (Renan, *Discours sur l'état des beaux-arts au XIVe siècle*, dans l'*Histoire littéraire de la France au XIVe siècle;* 2e éd., t. II, p. 77); mais cette assertion a eté réduite à néant par M. de Nolhac (*Pétrarque et l'Humanisme*, p. 413).

Rome, Pétrarque n'avait encore qu'une idée confuse de l'écrasante supériorité de l'architecture romaine, tandis qu'après, le souvenir radieux des merveilles de la Ville Éternelle faisait pâlir à ses yeux les créations — quelque brillantes qu'elles fussent — éparpillées dans le reste de l'Italie ou de la Gaule. En outre, ces monuments — en dehors de l'arc d'Orange, rattaché à Marius par la tradition — n'évoquaient pas de souvenirs aussi retentissants que ceux de l'Italie [1].

Si, au moment de quitter le Comtat Venaissin pour suivre Pétrarque en Italie, nous nous demandons quelles traces le fondateur de l'humanisme laissa de ce côté-ci des Alpes, nous arrivons à la conviction que son influence s'exerça principalement dans le domaine de la littérature. Mais là elle fut décisive. L'art n'eut son tour que longtemps après.

Un de ses plus fervents disciples fut le Bénédictin Pierre le Bercheur ou Bersuire, qu'il connut à Avignon, où ce savant résidait, en qualité de secrétaire du cardinal Desprès [2]. Bersuire y composa, entre 1320 et 1340, son *Reductorium morale*, dont un fragment, le commentaire sur les *Métamorphoses* d'Ovide, semble procéder du troisième chant de l'*Africa* [3].

Un autre littérateur français considérable, Jean de Montreuil, vénérait Pétrarque à l'égal d'un auteur classique [4].

Nous trouvons, en outre, le maître en relations avec Philippe de Vitri, Nicolas Oresme, qui traduisit son traité *De Remediis,* Philippe de Maizières, Jean Birel [5].

On sait, d'autre part, que Jean le Bon et le Dauphin, le futur Charles V, ne négligèrent rien pour fixer Pétrarque auprès d'eux. Un appel lui fut adressé en 1352 ; un autre en 1360, lorsqu'il vint à Paris comme ambassadeur de Galeas Visconti [6].

Le fait que deux de ses ouvrages, le *Traité des Remèdes de l'une et de l'autre Fortune* et les *Sept Psaumes de la Pénitence,* figuraient dans la bibliothèque du duc Jean de Berry, prouve que cet amateur, le plus fin et le plus ardent du XIVe siècle, lui rendait également hommage [7].

1. Livre II, ch. II, p. 287 de l'édition de 1581.
2. De Sade, *Mémoires,* t. III, p. 545. — De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme,* p. 424.
3. Bersuire s'exprime comme suit dans ce passage : « Sed antequam ad fabulas descendam, primo de formis et figuris deorum aliqua dicam. Verumtamen, quia deorum ipsorum imagines scriptas vel depictas alicubi non potui reperire, necesse habui consulere venerabilem virum Franciscum de Petraco (*sic*)... quia præfatas imagines in quodam opere suo eleganti metro describit. » (Hauréau, *Mémoire sur un Commentaire des Métamorphoses d'Ovide,* p. 3-4.)
4. A. Thomas, *De Joannis de Monsterolio Vita et Operibus,* p. 88. Paris, 1883.
5. Renan, *Histoire littéraire de la France au XIVe siècle.*
6. *Ep. fam.*, livre XV, ép. VIII. — De Sade, *Mémoires,* t. III, p. 555.
7. Voy. l'*Inventaire de Jean, duc de Berry*, publié par M. Guiffrey, t. I, p. 229, 259.

Ce ne fut point un pur effet du hasard si — pour ne citer qu'un seul fait — le duc se mit à former, comme l'humaniste, une collection de médailles et de monnaies.

III

L'enthousiasme de Pétrarque pour les augustes monuments de Rome antique, pour les vestiges tangibles d'une civilisation qui, aujourd'hui encore, après tant de siècles, nous remplit de stupeur : voilà le talisman qui a définitivement rompu le charme. Par là le poète a rendu possible la renaissance des arts, de même que, par ses études d'histoire, de critique et de philologie, pour ne point parler de ses productions originales, il avait provoqué la renaissance des lettres. L'histoire, ici, apporte à l'induction un témoignage éclatant : la Renaissance florentine n'est-elle pas sortie du cerveau de Brunellesco et n'est-ce pas à Rome que ce puissant initiateur ressentit l'étincelle magique, deux tiers de siècle après Pétrarque ?

Pour plus de clarté, nous grouperons ici en un seul paragraphe les manifestations de toute nature que les monuments de la Ville Éternelle suscitèrent dans l'âme vibrante d'un Pétrarque. Celui-ci — rappelons-le — visita les bords du Tibre à quatre reprises : en 1337, 1341, 1343, 1350.

Si, auparavant déjà, les hasards de ses voyages l'avaient mis en présence de ruines grandioses, ce fut à Rome pour la première fois que ses yeux s'ouvrirent sur la splendeur de l'art classique. L'effet fut profond, décisif. De ce jour commença pour lui une existence nouvelle.

D'abord ce fut, dans son esprit et dans son cœur, comme un tumulte[1]. A la longue seulement ces impressions si variées se tassèrent et il devint possible au poète de mettre quelque méthode dans sa conception de Rome antique. Nous le voyons alors s'occuper tour à tour de classer les monuments dans l'ordre topographique, d'évoquer les souvenirs historiques qui se rattachaient à chacun d'eux, de faire de la propagande contre leur destruction ou leur mutilation. Il en était réduit à ses seules forces pour un si gigantesque travail de reconstitution et de sauvegarde. Les Romains s'en désintéressaient, sauf de rares exceptions[2].

1. « In præsens nihil est quod inchoare ausim, miraculo rerum tantarum et stuporis mole obrutus. » (Lettre de 1437 au cardinal Giovanni Colonna. *Ep. fam.*, livre II, ép. XIV ; éd. Fracassetti, t. I, p. 134.) — Cf. *Ep. senil.*, livre X, ép. II, p. 870 de l'éd. de 1581.

2. « Qui enim hodie magis ignari rerum Romanarum sunt quam Romani cives ? Invitus dico : nusquam minus Roma cognoscitur quam Romæ. » (*Ep. famil.*, livre VI, ép. II ; éd. Fracassetti, t. I, p. 314.)

Lors de son premier séjour, le vieux Stefano Colonna tenait compagnie au poète dans ses pérégrinations à travers les ruines. Dans sa lettre de 1349 Pétrarque rappelle au patricien leur promenade le long de la large voie qui, du palais Colonna, conduisait au Capitole, et la halte qu'ils firent pour causer plus commodément, à l'intersection de cette rue avec celle qui menait des monts à l'arc de Camille et de là au Tibre[1]. Un autre Colonna, Giovanni di San Vito, frère de Stefano, semble avoir pris une part plus active encore aux explorations de l'archéologue en herbe. Celui-ci se plaît à évoquer le souvenir de leurs excursions aux thermes de Dioclétien; ils grimpaient au sommet de la voûte pour y respirer le bon air, y jouir d'une vue étendue et goûter le charme de la solitude[2]. D'autres fois, ils discutaient l'étymologie ou même l'orthographe de certains monuments, tels que le Septizonium de Septime Sévère.



VUE DE ROME PENDANT LE MOYEN-AGE
Miniature de la *Cosmographie de Ptolémée*.
Bibliothèque Nationale de Paris, fonds latin, n° 4802.)
D'après l'ouvrage de M. de Rossi.

Ailleurs, le poète admire les arcs de triomphe avec leurs statues et leurs inscriptions :

..... tam multis clara triumphis
Limina, tot celebres, domitis regionibus, arcus
Insculptosque duces, inscriptaque marmore bella.

1. *Ep. fam.*, livre VIII, ép. 1.

2. « Solebamus ergo post fatigationem, quam nobis immensa urbs ambita pepererat, sæpius ad Thermas Diocletianas subsistere : nonnunquam vero supra testitudinem illius magnificentissimæ olim domus ascendere ; quod et aer salutaris, et prospectus liber et silentium ac votiva solitudo nusquam magis. » (*Ep. fam.*, livre VI, ép. II; éd. Fracassetti, t. I, p. 314.)

Plus loin, il semble faire allusion à l'arc de Titus :

..... Nobilis ultio [1].

Dans l'*Africa* (commencée en 1339), Pétrarque reprend, en l'amplifiant, l'esquisse de Rome antique. Décrivant l'entrée d'Asdrubal et de ses compagnons, il leur fait d'abord franchir le seuil de marbre de la Porte Appienne. Bientôt les Carthaginois aperçoivent les murs de Pallantée, formant un vaste cercle sur le monticule où s'élève le palais d'Évandre. Plus loin, c'est le mont Aventin, couronné de fortes citadelles bâties sur un rocher, et l'antre de Cacus. Ailleurs, la pile bariolée du pont Sublicius rappelle l'histoire de Coclès, et une statue équestre celle de Clélie. Ils admirent ensuite le temple magnifique du Soleil et celui de la Terre, et montent en tremblant jusqu'au sommet du Capitole, où se dresse la chapelle de Jupiter. Ils s'avancent, à travers de vastes demeures, à travers des arcs triomphaux chargés de diverses dépouilles de la guerre, emblèmes du triomphe, ou de combats sculptés sur le marbre, et de magnifiques mausolées. On leur montre des aqueducs sous terre et sous le ciel. Dans la vallée de la Suburra, ils aperçoivent le palais des Césars, à qui sont dus la souveraine puissance et l'empire du monde. Au sortir de cette vallée, ils traversent, non sans fatigue, les Esquilées et la colline qui tire son nom de l'osier. Ils franchissent ensuite la cime du mont Quirinal et voient se dresser deux géants, le corps nu, chefs-d'œuvre où se signalèrent à titres égaux Praxitèle et Phidias. Là, ils regardent en tremblant les palais élevés des Scipions, leurs vastes murailles, leurs citadelles redoutables, les étendards trop connus dans la guerre de Libye, un nom et une famille illustres... Ensuite ils tournent à gauche. La porte qui regarde le pays toscan s'appelait déjà Flaminienne. Ils la franchissent et entrent dans le Champ-de-Mars, voisin du fleuve..... Plus loin, ils aperçoivent la masse énorme du tombeau de Romulus, la colline où fut jadis le palais de Janus, à côté duquel s'élevait le temple de Saturne [2].

Ailleurs encore, dans un des chapitres du *De Remediis,* intitulé « De gloria ex ædificiis sperata [3] », Pétrarque passe en revue les monuments détruits de Rome. Ce qui étonne, c'est qu'il mentionne, comme n'existant plus, beaucoup d'édifices encore plus ou moins intacts de son temps : « ubi sunt thermæ Diocletianæ, ... et Septizonium Severi et ædes Martis ultoris... ! » Si le Panthéon, ajoute-t-il, a résisté, il le doit à sa patronne, la Vierge :

1. *Poemata minora,* éd. Rossetti, t. III, p. 18, 233.

2. Livre VIII, vers 862 et suivants. Nous empruntons cette traduction à M. Victor Develay (*L'Afrique, poème épique;* t. V, p. 104-109. Paris, 1882).

3. Livre I, dialogue CXVIII.

« præter unum Pantheon Agrippæ, quod diis erectum, sancti possedunt, et Maria quæ antiquissimam illam domum sui nominis virtute sustentat. »

Il était difficile, en effet, qu'en plein moyen-âge, un certain nombre de récits légendaires, plus ou moins empruntés aux *Mirabilia urbis Romæ,* ne se glissassent pas dans les essais de l'apprenti topographe. Parmi eux figure la légende de la Veuve demandant justice à Trajan pour le meurtre de son fils :

Nec minus admirans romani frena tenentem
Principis accipies viduam, natique perempti
Poscere vindictam, etc. [1].

Tous ces élans trouvent leur suprême et plus sublime formule dans l'incomparable « canzone » : « Spirto gentil », adressée, tout semble l'indiquer, à Cola di Rienzo. La plume de l'ancêtre des humanistes frissonne en envisageant ces murs qui font encore tressaillir et pâmer l'univers :

L'antiche mura, ch'ancor teme ed ama
E trema 'l mondo quando si rimembra
Del tempo andato...

Avec les reconstitutions, mi-poétiques, mi-archéologiques, alternaient les protestations contre le vandalisme.

Dans sa lettre à Rienzi (1347), Pétrarque flétrit avec la dernière énergie les spoliateurs de la Ville Éternelle[2]. Dès lors, en effet, les étrangers, entre autres les Napolitains, recherchaient les débris des ruines romaines, les fragments d'architecture de toute sorte, les statues. Nos sociétés modernes pour la protection des monuments de l'art ou de l'histoire peuvent se réclamer, on le voit, d'un illustre ancêtre.

1. *Poemata minora,* éd. Rossetti, t. III, p. 18-20; cf. p. 233-234. — Cf. la *Revue des Traditions populaires* de 1892 : *La Légende de Trajan.*

2. « ...Nec pudor apud gentes vulgandi facinoris, aut infelicis patriæ miseratio pietasque continuit, quo minus post impie spoliata Dei templa, occupatas arces, opes publicas, regiones urbis, atque honores magistratuum inter se divisos, qua una in re turbulenti ac seditiosi homines et totius reliquæ vitæ consiliis ac ratione discordes inhumani fœderis stupenda societate convenerant, in pontes et mœnia, atque immeritos lapides desævirent. Denique post vi vel senio collapsa palatia, quæ quondam ingentes tenuerunt viri, post diruptos arcus triumpha'es, unde majores horum forsitan corruerunt, de ipsius vetustatis ac propriæ impietatis fragminibus vilem quæstum turpi mercimonio captare non puduit. Itaque nunc heu dolor ! heu scelus indignum ! de vestris marmoreis columnis, de liminibus templorum, ad quæ nuper ex toto orbe concursus devotissimus fiebat, de imaginibus sepulcrorum, sub quibus patrum vestrorum venerabilis cinis erat, ut reliqua sileam, desidiosa Neapolis adornatur. Sic paulatim ruinæ ipsæ deficiunt, ingens testimonium magnitudinis antiquorum. » (*Ep. famil.*, ép. XLVIII; éd. Fracassetti, t. III, p. 427-428. — Cf. D'Azeglio, *Dei Danni che le antiche e moderne Conquiste recarono alle belle arti*, p. 74.)

Une autre fois, le poète gémit sur la dévastation de tant de temples, de tant de citadelles :

> Quot sunt... templa, quot arces,
> Vulnera sunt totidem[1].

Ainsi, en consultant les monuments encore existants et en les rapprochant du témoignage des historiens, Pétrarque s'efforça de reconstituer — sur le papier — la topographie et la physionomie de Rome antique. Longtemps avant le Pogge, il évoqua le splendide ensemble des merveilles qui faisaient la gloire de la Ville Éternelle, mêlant, de-ci de-là, à des remarques sur leur structure, le souvenir des grands hommes ou des grands événements qui se rattachaient à elles. Dans la lettre à Giovanni Colonna di San Vito, qui serait à citer en entier, il énumère, entre autres, l'arc et le portique de Pompée, le « Cimbrum » de Marius[2], la colonne Trajane, le pont Saint-Pierre, le môle d'Hadrien, l'obélisque du Vatican[3], les temples de la Terre, de la Fortune, de la Paix, le Panthéon, Sainte-Marie Majeure, l'Ara Cœli, le prétendu tombeau de Néron, la colonne Antonine et le palais Antonin, le Septizonium, les Dompteurs de chevaux du Quirinal[4].

Ici, au reste, Pétrarque a été un assimilateur merveilleux, non un initiateur.

Longtemps avant lui, dès le XI[e] siècle, Nicolas Crescentius, le fils du tribun, avait proclamé la nécessité de renouveler l'antique splendeur de Rome (« Romæ veterem renovare decorem »). Au siècle suivant, Arnaud de Brescia avait fait décider la reconstruction du Capitole et avait fait solliciter l'empereur Frédéric Barberousse de concourir à cette entreprise[5]. En même temps s'édictaient une série de mesures destinées à préserver les chefs-d'œuvre classiques ou à consacrer le retour aux souvenirs de l'antiquité. En 1119, une inscription, gravée dans l'atrium de San Silvestro in Capite, prononça l'anathème contre ceux qui dégraderaient ou aliéneraient la colonne Antonine ou les autres possessions du couvent. A partir de 1144, la vieille formule S. P. Q. R. reparut dans les actes publics. En 1162, le Sénat menaça de mort ceux qui mutileraient la colonne Trajane[6].

Chaque voyage à Rome ajoutait au délire de Pétrarque, vrai petit-fils des Quirites. En 1352, il songea sérieusement à se fixer sur les bords du Tibre,

1. Epître à Clément VI (*Poemata*, éd. Rossetti, t. III, p. 28).

2. Sur le « Cimbrum » de Marius, voyez les notes de M. Corradini : *Padova a Francesco Petrarca*, p. 418.

3. « Hoc est saxum miræ magnitudinis aheneisque leonibus innixum, divis imperatoribus sacrum; cujus in vertice Julii Cæsaris ossa quiescere fama est. »

4. « Hoc Praxitelis Phidiæque extans in lapide tot jam sæculis de ingenio et arte certamen. »

5. Clavel, *Arnauld de Brescia et les Romains du XII[e] siècle*, p. 161. Paris, 1868. Cf. p. 251-252, 254.

6. Hemans, *A History of medieval Christianity and sacred Art in Italy*, p. 266. Londres, 1869.

au milieu de ces débris glorieux, de ces ruines splendides, de ces souvenirs impérissables[1].

Son admiration pour les chefs-d'œuvre du paganisme ne fit pas oublier à Pétrarque les vénérables fondations laissées à Rome par le christianisme. Il visita plusieurs fois les catacombes[2], et ne manqua jamais d'accorder un souvenir aux basiliques du Latran, du Vatican, de Saint-Paul-hors-les-Murs, de l'Ara Cœli[3].

Dans son épître à Clément VII, il supplie ce pape en termes touchants de veiller sur tant d'églises romaines à moitié détruites : le Latran, Saints-Nérée-et-Achillée, Sainte-Balbine, l'Ara Cœli et diverses autres.

C'est ici le moment d'examiner l'attitude du poète-archéologue vis-à-vis des amateurs ou des artistes romains.

A Rome, ses efforts, plus ou moins platoniques, se rencontrèrent avec l'initiative toute pratique prise par Cola di Rienzo. Comment ces deux hommes célèbres se comprirent-ils et s'aidèrent-ils ?

Rienzi (né en 1310, par conséquent de six ans plus jeune que Pétrarque), avait peut-être eu l'occasion de voir celui-ci lors de son couronnement au Capitole, en 1342. A coup sûr, il se lia avec lui l'année suivante, lorsqu'il se rendit à Avignon, avec d'autres ambassadeurs romains, pour présenter ses hommages au nouveau pape Clément VI. Dès lors, les éloquentes objurgations du grand patriote italien avaient enflammé l'imagination du jeune ambitieux.

1. « Dici..... nullo posset eloquio quanti faciam fragmenta illa gloriosa reginæ urbium ruinasque magnificas et vestigia illa tam multa et tam clara virtutum seu cœli, seu terræ iter ingressis lumen præferentia finemque monstrantia. » (*Ep. famil.*, livre XV, ép. VIII; t. II, p. 336 de l'édition Fracassetti.)

Pétrarque revient sur les monuments de Rome antique dans ses *Epistolæ variæ* (n° XLII; éd. Fracassetti, t. III, p. 411-412), dans ses *Épitres métriques* (*Opera*, éd. de 1581, t. III, p. 97) :

Mœnia... laceræ specimen miserabile Romæ.

2. V. de Rossi, *Inscriptiones christianæ urbis Romæ*, t. II, p. 315-316. Rome, 1888.

3. « Sed quo animo, tu ad ripam Rhodani sub auratis tectorum laquearibus somnum capis et Lateranum humi jacet, et Ecclesiarum mater omnium tecto carens, et ventis patet ac pluviis, et Petri ac Pauli sanctissimæ domus tremunt, et Apostolorum quæ nunc ædes fuerat, jam ruina est, informisque lapidum acervus, lapideis quoque pectoribus suspiria extorquens. » (*Ep. seniles*, livre VII, ép. 1; p. 815 de l'edition de 1581.) Voy. ci-dessus, p. 17.

1352. « Lateranum nostra ætate flammis absumptum nunc etiam multo labore infinitaque reficitur impensa Verum id non Dei odium dicet aliquis, sed culpa hominum fuit. Quartus annus agitur ex quo terræmotu terribili, et apostoli Pauli templum pene funditus ruit, et Virginis domus supremo colle consistens graviter concussa est. Nisi forte dicat quispiam non tam clarum cœlestis iracundiæ terræmotum esse quam fulmen. Ecce autem præsens annus turrim illam Petri apostoli ita fulmine conflagrantem atque collapsam vidit, incredibile quidem dictu, ut vix putet nisi qui viderit. Quin etiam, quod in stuporem religionemque multorum vertit, campana illa percelebris Bonifacii Octavi opus et nomen, ita liquefacta dicitur, ut ne reliquiæ quidem superfuerint. Quem ultimum casum non ut plane compertum ignoranti sciens narro, sed ut ignarus a sciente percontor. Nos enim famæ credidimus quæ tu cernis. Ego post Jubilæum annum Romæ non fui, qui nunc tertius retro est. » (*Ep. fam.*, éd. Fracassetti, t. II, p. 345 346.)

Le poète, de son côté, s'éprit du politicien en qui il voyait le futur libérateur de Rome. Trop tôt vinrent les déceptions, le désenchantement. Pétrarque, qui avait le courage de ses opinions, n'attendit pas la chute de son ami pour lui dire les plus dures vérités [1]; puis, lorsque les folies de Rienzi eurent précipité la catastrophe, il se désintéressa de lui à jamais, sans se laisser éblouir par un retour de fortune aussi brusque qu'éphémère [2].

Mais revenons à l'objet précis de notre étude et recherchons si le réformateur candide et présomptueux subit l'action du père de l'humanisme, ou bien s'il déteignit sur lui ? La question vaut la peine qu'on la serre de près : il est avéré, en effet, quelle que fût l'ouverture d'esprit de Pétrarque, que Rienzi, en matière d'épigraphie, lui damait le pion [3].

Il est de toute évidence, d'autre part, que certaines manies ou puérilités de Rienzi, telle l'idée saugrenue de se baigner solennellement, au Latran, dans l'urne de l'empereur Constantin, urne précieuse taillée dans un bloc de marbre de Lydie [4], ne sauraient remonter à Pétrarque.

Par contre, l'action de l'humaniste sur le tribun est sensible dans un domaine où nul ne s'est avisé jusqu'ici de la chercher.

Rienzi, qui aimait à se faire une arme de la peinture, ou plutôt de la caricature monumentale, avait donné l'ordre de peindre, au Capitole, une grande composition allégorique, représentant Rome sous les traits d'une veuve éplorée, aux cheveux dénoués, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, et voguant au milieu d'une mer en courroux, sur un navire désemparé. L'inscription : « Voilà Rome » complétait l'allégorie.

Or, qui ignore que c'était là précisément une des images favorites de Pétrarque ? Dans son épître métrique au pape Benoît XII (ainsi antérieure à l'année 1342), il montre Rome exilée, pauvre, en vêtements déchirés, se jetant tout éplorée aux pieds du souverain pontife [5]. De même dans une de ses lettres à l'empereur Charles IV... [6]

Il est un rapprochement plus probant encore : dans la superbe « canzone »

1. *Ep. fam.*, livre II, ép. VII. — De Sade, *Mémoires*, t. II, p. 405-407.

2. De Sade, t. III, p. 375.

3. Sur le recueil d'inscriptions romaines formé par Cola di Rienzi, voyez de Rossi, *Inscriptiones christianæ urbis Romæ*, t. II, p. 316-328

4. G. Villani, XII, 90. — De Sade, t. II, p. 367. — Rohault de Fleury, *Le Latran au Moyen-Age*, p. 212, 215; cf. p. 209. — Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, 3e édit., t. I, p. 57.

5. Exul, inops horrensque habitu, despectaque [nuper
Fœmina, summe patrum, tua sancta ad limina [supplex
Procubuit. . . . . comes ulla viarum
Non erat. . . . . videbar
Matronam mihi nosse sacram : namque horrida [primo
Congressu licet, et canos incomta vagantes,
Alma tamen facies, multoque venerabilis ævo
Plurima servabat sortis monimenta vetustæ.
. . . . Roma erat.

(*Carmina*, livre I, ép. v. *Poemata minora*, éd. Rossetti, t. III, p. 134.)

6. « Finge nunc animo, almam te Romanæ urbis

dédiée au tribun romain, Pétrarque montre les ours, les loups, les aigles et les serpents, s'attaquant à une grande colonne de marbre.

Or, les peintures en question offraient une illustration directe de ce thème. On y voyait quatre rangées d'animaux soufflant dans des cornes et provoquant la tempête. Au premier rang se trouvaient des lions, des loups et des ours, avec l'inscription : « Ce sont là les puissants barons et les gouvernants criminels » (« Quessi soco *(sic)* sono li potienti baroni e ricci rettori »). Au second rang venaient des chiens, des porcs, des béliers, avec l'inscription : « Ce sont là les mauvais conseillers attachés aux nobles » (« Quessi soco li mali conziglieri, seguaci de li nuobili »). Le troisième rang était occupé par des moutons, des dragons et des renards, symboles des employés infidèles, juges et notaires (« Quesi soco li falzi officiali, judici e notarii »). Le quatrième rang, enfin, contenait des lièvres, des chats, des chèvres et des singes, avec l'inscription : « Ce sont là les brigands, les meurtriers, les faussaires et les exploiteurs parmi les peuples » (« Quessi soco li puopolari, latroni, micidiali, adulteratori e spogliatori »).

Parlerons-nous des artistes ou des amateurs avec lesquels Pétrarque fraya, sur lesquels il put prendre quelque empire ? Mais tout mouvement d'art était pour lors arrêté sur les bords du Tibre !

Les derniers membres de la dynastie des Cosmati, ces habiles marbriers et mosaïstes romains du XIIe et du XIIIe siècle, avaient depuis longtemps disparu [1]. Seul le goût pour les ornements stelliformes, qui formaient la base de leurs incrustations, s'était maintenu : on le retrouve, entre autres, dans les fresques de la chapelle Saint-Jean et de la chapelle Saint-Martial, au Palais des Papes, à Avignon, où des imitations de mosaïques servent à souligner les moulures des édifices.

Un autre artiste romain, Pietro Cavallini, à la fois peintre et mosaïste, semble également être mort avant l'arrivée de Pétrarque. Nous savons du moins qu'en 1270 il exécuta le tombeau d'Édouard le Confesseur, à l'abbaye de Westminster, et qu'en 1308 il était occupé à Naples.

Quant à Filippo Rossuti, il avait cherché fortune à Paris, en compagnie

effigiem videre, cogita matronam ævo gravem, sparsa canitie, amictu lacero, pallore miserabili, sed infracto animo et excelsæ pristinæ immemorem majestatis, ita tecum loqui... » (*Opera*, éd. de 1581, p. 532.)

Dante s'était borné à montrer Rome qui pleure, veuve abandonnée :

..... Roma che piagne
Vedova e sola.
(*Purgatoire*, ch. VI, v. 112-113.)

Au reste, longtemps avant Pétrarque et Dante, divers auteurs avaient personnifié Rome (Gaspary, *Storia della Letteratura italiana*, t. I, p. 481), mais non pas, ce semble, sous forme de veuve en vêtements de deuil.

1. Voy. l'intéressante monographie de M. Gustave Clausse : *Les Marbriers romains*. Paris, Leroux, 1897.

de son fils Jean et de Nicolas Desmarz : on le trouve au service de Philippe le Bel entre 1308 et 1322 [1].

Lorsque Benoît XII entreprit de faire restaurer la basilique du Vatican, force lui fut d'envoyer, d'Avignon à Rome, Jean Poisson, le frère de son architecte favori, et plus tard, en 1341, de faire appel au Siennois Paolo.

A quelques lustres de là, sous Urbain V, ce fut un Siennois également, Giovanni di Stefano, qui restaura la basilique du Latran, tandis qu'une pléïade de Florentins décoraient deux chapelles du palais du Vatican [2].

Rienzi, à son tour, dut s'adresser à la Seigneurie de Florence (1347), pour obtenir qu'on lui envoyât un bon monnayeur, capable de frapper une nouvelle monnaie [3].

Nous ne clorons pas ce chapitre sans rechercher jusqu'à quel point Pétrarque était familiarisé avec l'iconographie des dieux ou des héros de l'antiquité, avec le costume et l'armement des Romains, comment il concevait leurs mœurs, leurs cérémonies.

Proclamons-le tout de suite : toutes fragmentaires qu'elles sont, ses notes impliquent une vue assez juste et précise de l'archéologie classique, dont elles ont servi à poser les premiers jalons. Rien de plus injuste que les doutes élevés en ces derniers temps sur l'érudition ou la compétence du fondateur de l'humanisme.

Voici M. de Schlosser, l'érudit et sagace historien d'art viennois, qui affirme que Pétrarque « est très éloigné d'accorder aux monuments antiques ne fût-ce que l'attention d'un archéologue ». Pour lui aussi (comme pour Dante), ajoute M. de Schlosser, les « Mirabilia » sont le guide de Rome, quoiqu'il collectionne déjà les médailles d'or des empereurs et les montre avec orgueil à l'empereur Charles [4].

Le commandeur de Rossi ne s'est pas montré moins sévère pour Pétrarque [5]. Oubliant que, en ces temps, l'archéologie et l'épigraphie étaient dans les limbes, il lui a fait un crime de n'avoir pas pris la peine de déchiffrer les inscriptions gravées sur les monuments romains, ou, s'il les avait lues d'aventure, de les avoir mal comprises. Il est vrai qu'il arriva

1. Prost : *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, p. 324-325.

2. E. Müntz, *Les Archives des Arts*, p. 1 et suiv.

3. « Volentes nove forme monetam incidere rogamus ut mictere placeat zeccherium peritum et instructum, assagiationem consuetum, et expertum et cudis forme scultorem. » (Gaye, *Carteggio inedito*, t. I, p. 56.)

4. *Die ælteslen Medaillen und die Antike*, p. 41. Vienne, 1897.

5. *Inscriptiones christianæ*, t. II, p. 315-316. — Voir aussi Voigt, *Die Wiederbelebung*, 3e édit., t. I, p. 266-267.

au poète de prendre la pyramide de Cestius pour le tombeau de Rémus, en dépit de l'inscription tracée en caractères gigantesques ; ou encore d'attribuer la construction du pont Saint-Pierre à Trajan, alors qu'une double inscription, répétée aux deux extrémités, proclamait les titres d'Hadrien à la paternité de cet ouvrage. De même, il se figura que la colonne Trajane était le tombeau de Trajan et que le Panthéon d'Agrippa était le temple de Cybèle ! Ayant aperçu, par hasard, l'inscription tracée sur l'obélisque du Vatican, il se contenta de déclarer qu'elle était consacrée aux empereurs : «Divis imperatoribus sacra.» Mais ne sont-ce pas là peccadilles, et pouvons-nous, sans injustice, demander à un homme de génie de créer à lui seul une science aussi vaste que celle des antiquités classiques ! A une telle tâche, il faut le concours de générations entières. Pétrarque a rendu d'assez éclatants services, non seulement comme philologue, mais encore comme antiquaire, pour mériter à jamais la gratitude de tous ceux qui considèrent la résurrection de l'Antiquité, la Renaissance, pour l'appeler par son nom, comme un bienfait insigne, comme le signal de l'affranchissement de la pensée moderne.

Évidemment, si l'on ne tient pas compte de la différence de temps, on serait aussi en droit de reprocher à Pétrarque d'avoir continué à se servir de l'écriture gothique, de n'avoir pas fait orner ses manuscrits d'initiales à l'antique, de n'avoir pas entrevu l'imprimerie, etc.

Ce serait ignorer la lenteur et la paresse de l'esprit humain que de reprocher à ce grand précurseur de n'avoir pas tout retrouvé à la fois. Que de temps n'a-t-il pas fallu, même aux hommes du métier, pour ouvrir les yeux sur la différence fondamentale entre l'arc en tiers point et l'arc en plein cintre! Force nous est d'aller jusqu'au début du XVIe siècle, jusqu'au lumineux rapport, adressé par Raphaël à Léon X, pour trouver une distinction bien nette entre le style gothique et le style classique!

Combien M. de Nolhac n'a-t-il pas été mieux inspiré en nous montrant Pétrarque plus rapproché de nous que beaucoup d'humanistes des siècles suivants, qui, pleins d'enthousiasme pour les livres et pour les objets d'art des Anciens, n'ont prêté aucune attention aux restes de leurs édifices! « Pétrarque, ajoute M. de Nolhac, est plus avancé qu'Érasme lui-même, qui a visité Rome à trois reprises et habité l'Italie longtemps, sans faire une observation sur un monument antique. Sa religion des ruines n'est peut-être qu'un sentiment de patriote ou qu'une rêverie de poète; elle le place pourtant au-dessus de ces princes, papes, prélats, grands amis des arts et des lettres, Mécènes généreux et convaincus, actifs promoteurs de la Renaissance, qui détruisent ou laissent détruire les constructions romaines, sans que

nulle voix, d'ailleurs, s'élève autour d'eux pour protester avec l'accent indigné de Pétrarque [1]. »

M. de Nolhac a raison : les témoignages fournis par Pétrarque lui-même vont nous prouver combien ses études sur l'art des anciens furent pénétrantes et fécondes. Et encore n'osons-nous pas nous flatter d'avoir épuisé cette mine; notre excuse est dans l'insuffisance des éditions de l'œuvre latine du maître [2].

Afin d'échapper à tout soupçon de partialité, nous commencerons par reconnaître qu'il est un ordre de témoignages dont Pétrarque abuse et auquel il ne faut pas attacher d'importance. Sans cesse il lui arrive de prononcer les noms d'artistes de l'antiquité ou de citer quelque chef-d'œuvre, soit grec, soit romain [3]. Or, ces citations, qui deviendront si fréquentes chez les humanistes du XVe siècle, n'impliquent en nulle façon une étude tant soit peu pénétrante de l'art antique : elles étaient simple affaire de rhétorique. Dante aussi, si peu familiarisé avec l'archéologie classique, n'avait-il pas mentionné Pyrgotèle [4] ?

Cette réserve faite, nous devons à la vérité de constater qu'à tout instant une observation personnelle nous révèle l'intérêt de l'humaniste du XIVe siècle pour les vestiges de l'art antique. Ici, il passe en revue les différents modes de sépulture et, pour prouver que l'incinération était en usage chez les Romains, il invoque l'exemple des urnes contenant des cendres [5]. Là, au sujet de l'iconographie de l'empereur Gordien le jeune, il rapproche d'un texte historique sur la beauté de ce prince une statue ou un buste qui le représentait [6].

Comment aussi ne pas admirer la clairvoyance avec laquelle il distingue les chefs-d'œuvre de la statuaire classique : les Dompteurs de

1. *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 19-20, 262-266, 430-431.

2. Dans un de ses ouvrages les moins heureux, les fastidieux dialogues intitulés *De Remediis utriusque Fortunæ,* Pétrarque revient à différentes reprises sur l'art des anciens. Le dialogue XLI du livre I, « de Statuis », contient cette mention : « Picturæ veterum nullæ usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statuæ. » Ailleurs, l'humaniste s'occupe « de vasis corynthiis » (dial. XLII), « de gemmarum signis (dial. XXXIX), de tabulis pictis (dial. XL), de gemmarum poculis » (dial. XXXVIII). Mais il est facile de voir que ces dissertations, en général fort vagues, sont uniquement faites à l'aide d'extraits de Pline, dont Pétrarque a d'ailleurs soin de prononcer le nom. On y chercherait en vain une observation personnelle.

3. Vincitor Alessandro l'ira vinse

. . . .

Che li val se Pirgotele o Lisippo
L'intagliar solo, ed Apelle il dipinse ?

(Sonnet XIX; éd. Sonzogno, p. 445.)

On en peut dire autant de l'anecdote sur le peintre Manlius (*Ép. fam.*, liv. V, ép. XVII; liv. XIX, ép. VII; éd. Fracassetti, t. I, p. 295), ou encore de l'anecdote sur Zeuxis :

. . . . (honos) quem corpore in ullo
Se reperire simul quia desperaverat auctor,
Abstulit a multis speciemque redegit in unam.

(*Africa*, livre VI, vers 454 et suiv.)

4. *Purgatoire*, chap. X, p. 28-31.

5. « Majoribus nostris in hac ipsa Italia mos fuerat suorum corpora flammis exurere; quem morem et historiarum fides, et usque ad nostram ætatem inventæ sub terra urnæ cum cineribus testantur. » (*Epist. fam.*, livre II, ép. II.)

6. De Nolhac, p. 262.

chevaux du Quirinal, le Regisol de Pavie, les Chevaux de Saint-Marc de Venise.

Quelle idée Pétrarque se faisait de la richesse des matériaux mis en œuvre par les anciens, il le montre dans ces vers de l'*Africa,* où il admire « les hautes tours de marbre massif qui dominent les entrées et les barrières de fer des portes et les bastions qui garnissent toute l'enceinte[1] ».

L'architecture carthaginoise lui apparaissait comme la plus somptueuse de toutes. A l'entendre, le palais de Syphax et de Sophonisbe resplendissait d'or et de diamants semblables à des étoiles[2].

De même, après avoir signalé la noble simplicité du costume romain, il célèbre les raffinements du costume africain. D'un côté, c'est le grand prêtre, la robe serrée par une ceinture suivant l'usage[3]; de l'autre, Sophonisbe, emprisonnée dans un corsage de pourpre tissu de diamants.

.... variis..... purpura gemmis
Intertexta tegit reginæ pectora mœstæ[4].

L'analyse de l'*Africa*, composée en l'honneur de Scipion l'Africain, ne peut que nous confirmer dans notre appréciation du rôle de Pétrarque en tant que précurseur de l'archéologie classique[5].

Dans cette brillante évocation de l'Afrique carthaginoise, le poète, sans atteindre encore à la précision et à la virtuosité des descriptions d'un Gustave Flaubert, s'efforce déjà d'en différencier la civilisation d'avec celle des compatriotes de Scipion. Sa Sophonisbe est une ancêtre, un peu vague et vacillante encore, de Salammbô.

Voici, pour commencer, comment il conçoit l'iconographie, le costume, les attributs, des douze Dieux de l'Olympe :

« Pendant que Lelius et sa suite parcouraient d'un regard rapide les douze signes du firmament, émerveillés de l'œuvre et en examinant les détails, de tous côtés se dressaient, étincelantes d'or, les statues des dieux et les images des anciens héros accompagnés de leurs exploits. Au premier rang, le grand Jupiter était assis sur son trône auguste, tenant en main le sceptre et la foudre ; devant lui, son écuyer rapide élevait dans ses serres,

1. Conspicit excelsas solido de marmore turres
Liminibus superastantes ac ferrea claustra
Portarum, totis et propugnacula muris.
(*Africa*, livre VIII, vers 385 et suiv.)

2. Niveis suggesta columnis
Atria surgebant : fulvo distincta metallo
Regia præfulgens
Ordine gemmarum vario radiabat in orbem.
Undique sidereis gemmis auroque nitebant
Atria.
(*Africa*, livre III, vers 87 et suiv.; livre V, v. 15-16.)

3. *Africa*, livre VIII.

4. *Africa*, livre V, vers 66-67.

5. L'*Africa* a été réimprimée par M. F. Corradini, avec notes à l'appui, dans le volume intitulé *Padova a Francesco Petrarca nel Quinto Centenario dalla sua morte* (1874).

au-dessus des nues, le jeune enfant de l'Ida. Ensuite, marchant tristement, d'un pas appesanti par l'âge, la tête couverte, négligemment vêtu d'un manteau verdâtre, le vieux Saturne, portant à la main un râteau et une faux, l'air rustique et agreste, dévorait ses enfants. Tout proche, un dragon qui vomissait des flammes, tenant dans sa gueule le bout de sa queue recourbée, se repliait en longs cercles et étendait au loin ses cornes. On voyait Neptune armé du trident léger qui lui sert à calmer les flots; il voguait en plein océan; la foule des tritons et la troupe des nymphes erraient au loin à ses côtés, faisant leur cour au dieu des mers. Là encore le cheval, sommé de sortir du rocher frappé du trident, faisait voler sous ses pieds rapides l'arène du rivage. — Venait ensuite Apollon à la chevelure abondante et au visage imberbe. Ce dieu enfant, jeune homme, avait vu en peu de temps ses cheveux blanchir. Devant lui, un coursier fougueux et frémissant frappait du pied la terre et rongeait son frein. A côté du dieu qui le regarde d'un œil doux et caressant, se tient un monstre énorme et inconnu à trois têtes. Ces têtes représentent, à droite, un chien; à gauche, hideux spectacle! un loup ravisseur; au milieu, un lion. Elles sont réunies ensemble par un serpent recourbé et désignent la fuite du temps. La cithare auguste semblait rendre sous les doigts d'harmonieux accords; le carquois, l'arc et les flèches ailées étaient suspendus aux épaules du dieu; le monstrueux Python est couché sur le dos dans l'antre de Cirrha. Là encore, le doux ombrage du laurier odoriférant verdoyait dans l'or. Cet arbre envié des poètes grecs et italiens couvrait les neuf muses de ses rameaux protecteurs. On croirait que celles-ci charment tour à tour par leurs vers et leurs chants variés les astres qui s'arrêtent. — Auprès d'Apollon paraît son jeune frère Mercure. Son visage seul annonce son éloquence ; il porte une baguette entrelacée d'affreux serpents; un pétase remarquable orne sa tête; des talonnières aux plumes éclatantes entourent ses pieds. Le coq vigilant l'accompagne, et Argus succombe sous son glaive recourbé. Assise à sa gauche, sa nouvelle épouse s'enorgueillit de sa beauté et se réjouit à la vue de sa dot peu commune. — Près de là est représentée la fable connue des Gorgones; Persée tranchant avec le sabre de son frère la tête hérissée de serpents, en s'aidant d'un miroir et en détournant les yeux; le vieillard converti en pierre; le cheval ailé, monstre né de la plaie saignante, et la fontaine consacrée aux muses vénérables. — Ensuite paraissait l'image sinistre de Mars furibond, monté sur un char ensanglanté; on voyait, d'un côté, un loup et, de l'autre, les Furies à la voix rauque, hurlant des paroles menaçantes; un casque brillant couvrait sa tête; il tenait un fouet dans sa main. — Vulcain, témoin de sa honte et convaincu de l'amour criminel de sa trompeuse épouse,

voulait s'en aller, mais son pied boiteux ralentissait sa marche; la troupe des dieux le vit, et les cieux rirent du mari allant de travers. — On voyait Pan dressant ses cornes vers le ciel, la face rubiconde, la poitrine semée d'étoiles. Ses jambes velues se raidissent; de ses pieds de chèvre il parcourt les antres et porte une houlette à la façon des bergers; une grande flûte de sept roseaux fabriquée par lui résonne. — D'un autre côté était assise, portant son sceptre, la reine des dieux, la sœur chérie de Jupiter et son auguste épouse; sa tête élevée est voilée d'un nuage éclatant qu'entoure Iris aux diverses couleurs, et les paons lèchent les pas de leur maîtresse. — Tout près d'elle est la statue armée de la terrible Minerve, vierge, dit-on. Elle tient à la main une longue lance; son casque haut agite une aigrette; un bouclier de cristal, ayant la tête de la Gorgone, la couvre. L'oiseau nocturne voltige à côté de la déesse qui voit clair dans les ténèbres; dans les champs de Cécrops l'olivier verdit pour la première fois. — Vénus, nue, voguait sur la mer, à qui cette déesse, dit-on, doit sa première et basse origine; d'une gaieté folâtre, ornée de roses pourprées, elle était portée sur une conque, ayant toujours auprès d'elle les colombes légères et accompagnée de trois jeunes filles nues. La première, il est vrai, avait le dos tourné, mais deux d'entre elles, leurs bras blancs passés l'un dans l'autre, tenaient leurs visages et leurs regards dirigés sur nous. Il n'y manquait ni l'enfant ailé, ni son carquois derrière le dos plein de flèches aiguës, ni son arc meurtrier. Celui-ci, décochant un de ses mille dards, en avait percé Apollon; à cette vue, les dieux du ciel poussaient les hauts cris; le cruel enfant se sauvait dans les bras de sa mère chérie [1]. — Enfin, la grande déesse Cybèle, à qui nulle terre ne fut plus agréable que l'Ida, était assise, chargée d'années, corpulente, vénérable par sa clef et son sceptre. Elle était parée d'une robe de diverses couleurs; mère féconde, elle portait sur sa tête une haute couronne de tours phrygiennes, car les anciens racontent qu'elle a enfanté tous les dieux et même le maître du tonnerre [2]. »

Rome, de son côté, est personnifiée par une femme à la tête couverte d'un diadème, au front couronné de tours, un sceptre à la main [3].

Pétrarque — retenons bien cette circonstance — savait donc caractériser, avec une correction relative, les dieux de l'Olympe; il s'entendait suffisamment à leur donner leurs attributs traditionnels.

Ce ne fut pas sa faute si ses contemporains, tel Simone di Martino, ne mirent pas plus de couleur locale dans celles de leurs compositions qui étaient inspirées de l'antique. Il fallut tout un siècle encore aux artistes,

1. D'après la traduction de M. Victor Develay : *L'Afrique*, t. II, p. 80-89.

2. *L'Afrique*, trad. Develay, t. II, p. 80 et suiv.

3. *Africa*, livre VIII.

pour éviter les anachronismes trop choquants. Le signal de la réforme — et ce fait mérite d'être mis en évidence — partit précisément de la haute Italie, de Padoue, où Pétrarque avait résidé si longtemps, et ce fut un quasi Padouan, par conséquent un quasi concitoyen du poète, le grand Andrea Mantegna, qui rompit définitivement le charme.

Admirons, d'autre part, le mouvement et la couleur que Pétrarque s'entendait à mettre jusque dans la description de symboles en apparence immuables et comme figés. Les signes du Zodiaque, d'ordinaire si hiératiques, s'animent sous sa plume : le Bélier regarde avec horreur le corps de la belle Hellé, flottant sur les eaux ; les bras de la lourde Balance compensent d'un pas égal les heures instables ; le Scorpion balaie la toiture de sa queue menaçante et ouvre ses pattes énormes ; le Sagittaire, à l'air effrayant, avec son arc bandé, son carquois d'ivoire, rappelle les monstres de la Thrace ; la Chèvre aux cornes dorées grimpe, légère, son pied fourchu raidi :

..... assurgit in altum
Forma levis capræ, rutilo cui cornua in auro
Effulgent, fissoque riget pes ungue bicornis.

Le Verseau, à la stature colossale, nu, le front voilé par un nuage noir et se penchant du haut des cieux, verse des flots dans un abîme où les poissons nagent et fendent les ondes de leurs poitrines et de leurs queues frétillantes [1].

Ailleurs encore, à propos des Gémeaux, Pétrarque substitue une image, presque un tableau, à la formule schématique : il nous montre les fils de Léda nus, folâtrant au milieu de guirlandes de roses [2] ; mais ici, le littérateur pourrait bien avoir été tributaire d'un artiste. Ce motif — les Gémeaux se jouant entre des roses — a toute allure des scènes dont les miniaturistes ornaient le calendrier placé au début des Livres d'heures.

Dans la littérature, pour en revenir à elle, le courant classique fut irrésistible. Du vivant même de Pétrarque, la mythologie passionna une foule d'esprits : Paolo da Perugia, Franceschino degli Albizzi, Forese dei Donati, Boccace, qui composa, au prix d'un labeur infini, ses *Genealogiæ Deorum gentilium Libri XV* [3], pour ne point parler de l'Anglais Geoffroy

1. *Africa*, livre III, vers 111 et suiv.

2. « Lædeique fratres nudi rosea inter serta lasciviant. » (*Ep. sen.*, livre VIII, ép. VII ; éd. de 1581, p. 842.)

3. Kœrting, *Boccacio's Leben und Werke*, p. 722. Leipzig, 1880.

Chaucer, qui, lui aussi, apparaît déjà comme un homme de la Renaissance, familiarisé avec toutes les survivances d'Athènes et de Rome.

Plus grands encore sont les services rendus à la numismatique. Pétrarque — et ce fait résulte de textes précis — est l'ancêtre des numismatistes (tel est le terme consacré) modernes [1].

Dès ses voyages à Rome, il avait porté son attention sur les monnaies et les gemmes que la pioche ou la charrue mettaient à jour [2].

Plus tard, à Mantoue, lors du passage de l'empereur Charles IV (1354), il offrit à ce prince quelques monnaies impériales [3]. L'empereur ne voulut pas être en reste et lui envoya, de son côté, la médaille d'un César [4].

D'autres témoignages, mis en lumière par M. de Nolhac, achèvent de nous montrer combien les études numismatiques de Pétrarque furent pénétrantes : à propos de la physionomie de Vespasien, « il évoque, en même temps qu'un passage de Suétone, les médailles assez communes, dit-il, de cet empereur [5]. On peut trouver plus significatif encore le rapprochement d'un texte historique et d'une légende de médaille, tel qu'on le constate dans l'*Histoire Auguste de Paris*, f. 8 (« Ant. Pius, 5 : Uxorem Faustinam Augustam appellari a Senatu permisit ») : « Hac appellatione est Faustina major, me penes, in auro, similiter et minor, sed eo amplius Pii Aug. fil. [5] »

La dactyliologie également intéressait Pétrarque. Dans un chapitre

1. Friedlænder: *Abhandlungen der Berliner Akademie*, 1873, p. 25 et suiv. — Geiger, *Petrarka*, p. 267. — Dès lors cependant, des amateurs de la haute Italie, comme il sera dit plus loin, recherchaient avec ardeur les monnaies et les gemmes antiques : tels Oliviero Forzetta de Trévise (1335), et le doge Marino Falieri (1351).

2. « Sæpe me vineæ fossor Romæ adiit gemmam antiqui temporis, aut aureum argenteumque nummum manu tenens, nonnumquam rigido dente ligonis attritum, sive ut emerem, sive ut insculptos eorum vultus agnoscerem. Fortunatus sæpe architectus, dum fundamento stabili sedem quærit, urnam auream defossumque sub terra reperit thesaurum. Quisquam ne horum adventitio lucro famam suæ artis aut ingenii consecutus est? Fortunæ dona sunt hæc non hominum laudes : multoque dignius habet artificis nomen, quem rite omnia facientem vipera cavernis lapsa deterruit, quam is quem temere cuncta miscentem latentis auri fortuitus fulgor læta admiratione suspendit. Idem in amicitiis dicendum est. » (*Ep. fam.*, livre XVIII, ép. VIII; éd. Fracassetti, t. II, p. 489.)

3. « Itaque peropportunum aggredi visum est, quod jamdudum facere meditabar. Sumpta igitur ex verbis occasione, aliquot sibi aureas argenteasque nostrorum principum effigies, minutissimis ac veteribus litteris inscriptas, quas in deliciis habebam, dono dedi, in quibus et Augusti Cæsaris vultus erat pene spirans : et ecce, inquam, Cæsar, quibus successisti, ecce quos imitari studeas et mirari, ad quorum formam atque imaginem te componas, quos præter te unum, nulli hominum daturus eram : tua me movit auctoritas. » (*Ep. fam.*, livre XIX, ép. III; éd. Fracassetti, t. II, p. 520.)

4. « Salutem mihi Lælius meus tuis verbis attulit, quæ mihi jaculum anceps et letale vulnus fuit, simulque Cæsaream effigiem pervetusti operis, quæ si vel ipsa loqui posset, vel tu illam contemplari, ab hoc te prorsus inglorio, ne dicam infami itinere, retraxisset. Vale, Cæsar. » (*Ep. fam.*, livre XIX, ép. XII; éd. Fracassetti, t. II, p. 548.)

5. *Rer. mem.* (*Op.*, p. 426) : « Simillimam faciem habuisse eum et scriptores rerum tradunt et imago vultus sui, quæ vulgo adhuc aureis vel argenteis aereisque numismatibus insculpta reperitur, indicat. » (De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 266.)

du traité *De Remediis,* intitulé « de Gemmarum Signis », il entreprend un véritable cours d'histoire des pierres gravées, citant Pyrgotèle, Apollonide, Cronius, et reprochant à Pline d'avoir passé sous silence Dioscoride[1].

Concurremment avec les ruines romaines, les vestiges laissés à Naples et dans les environs hantèrent l'imagination de l'humaniste. A tout instant, il y revient.

Au sujet du prétendu tombeau de Virgile à Naples, il constate que les débris en sont très anciens : « ipsius Virgilii busta visuntur, pervetusti operis[2]. »

Près de Formiano, il signale deux ou trois ruines importantes[3].

A Cumes, il admire l'antre de la Sibylle[4].

A Baïes, la grandeur des ruines fixe son attention, et dans les Épîtres en vers (livre III, épître IV), il rappelle les vestiges épars des trois théâtres construits par Caligula :

> Sic quoque Baiano temerarius æquore Gaius
> Tertia construxit tumidi spectacula fastus,
> Quæ nunc sparsa vident nautæ numerantque sub alto[5].

En remontant vers le Nord, le poète loue, à Pise, la belle apparence de la ville, la masse des tours et autres édifices formant saillie[6].

1. « Signis gemma expressis mulceor. — Ratio : Accessit, non inficior, ad naturæ decus quidam artis ornatus, et minutos in vultus, inque signorum usum gemmas sculpi, subtiliora quidem inter ingenii opera numeratum, ubi et amethistus inter lapides, vel impressioni facilis, vel successu prosper, ut perhibent, et inter artifices primum sibi Pyrgoteles sumpsit nomen, eo quod unus e cunctis sui generis idoneus Alexandro visus est sculpendæ sui oris imagini, qua postremo Divus Augustus usus est, cum gemma illa, qua erat uti solitus, in jocos hominum abiisset, ut Sphinx ænigmata afferre diceretur, ita ut præter exactionum difficultates, ipsa quoque signi perplexitas, verecundissimo principi parere videretur invidiam. Huic proximus vel ingenio, vel ætate, Apollonides fuit, et Cronius : post hos magni nominis in hac arte Dioscorides fuit, cujus cum opera exprimeret, nomen siluisse Plinium miror, hic est enim, qui ipsius Divi Augusti sculpsit effigiem, qua ad extremum, et ipse dum vixit, et post eum multi principum usi sunt, ea vel Cæsarei oris veneratio, vel admiratio fuit artificis. » (*De Remediis : Opera,* éd. de 1581, p. 38-39.)

2. *Itinerarium Syriacum*, éd. de 1581, p. 560 ; éd. Lumbroso, p. 37. L'*Itinerarium Syriacum* a été réimprimé par M. Lumbroso, dans les *Atti della Reale Accademia dei Lincei. Serie quarta. Rendiconti*, t. IV, 1er semestre 1888, p. 390-403 ; et dans les *Memorie italiane del buon Tempo antico*, du même auteur, p. 16-39. Turin, 1888.

3. « Apud Formias adhuc duæ seu tres magnæ supereminent ruinæ. » (*Itinerarium Syriacum*, éd. Lumbroso, p. 34.)

4. « Sibyllæ Cumanæ domus maxima, super horrentem Averni ripam cernitur, jam senio semi-rupta, habitatore quidem nullo, sed variarum volucrum nidis frequens. » (*Itinerarium Syriacum*, p. 35.)

5. « Quod nulla tamen amœnior, nulla frequentior, quam Baiarum statio : quod et scriptorum illius ævi fides et ingentes murorum reliquiæ testantur. » (*Ep. fam.*, livre V, ép. IV ; éd. Fracassetti, t. I, p. 262.)

« Ultra Misenum Baiæ sunt situ... longe amœnissimo, ut non immerito hybernæ Romanorum deliciæ videantur fuisse, quod et marmoreæ testudines calidis fontibus superjectæ, et murorum reliquiæ indicantur. » (*Itinerarium*, éd. Lumbroso, p. 35.)

6. « ...Civitatem pervetustam sed recenti et decora specie et licet in plano sitam, non tamen, ut magna pars urbium paucis turribus, sed totam simul eminentissimis ædificiis apparentem... » (*Itinerarium Syriacum*, éd. Lumbroso, p. 31.)

A Parme, il relève une inscription encastrée sur la façade du dôme :

> Parma aevo collapsa sui monumenta Macrobi
> Ostentat, vetus usque novo me carmine saxum
> Nobilitare jubens [1].....

IV

De même que nous l'avons fait pour Avignon et pour Rome, nous avons pensé qu'il y avait intérêt à consacrer des paragraphes spéciaux au rôle exercé par Pétrarque dans la haute Italie, principalement à Milan, à Pavie et à Padoue. Ce fut là, véritablement, que les germes déposés dans l'esprit du prince des humanistes fructifièrent et mûrirent.

Tout le monde reconnaîtra que, du moment où l'auteur du *Canzoniere* ne pouvait ou ne voulait pas résider à Florence, nulle capitale italienne n'était en mesure de rivaliser avec les cités entre lesquelles il faisait la navette : Milan, Pavie, Padoue ou Venise.

Pétrarque, il serait superflu de le répéter, apportait avec lui bien des enseignements, dont ses hôtes ne tardèrent pas à profiter. Mais n'avait-il pas, à son tour, quelque chose à gagner à leur fréquentation ? La haute Italie était un milieu bien autrement intellectuel que la Ville Éternelle. Grâce à la prospérité générale, grâce aussi à un entraînement savant, parfois troublé, jamais arrêté par les luttes politiques, plus d'une discipline, à commencer par la philosophie, s'y était développée, avait fleuri. L'averroïsme, il est vrai, si odieux au poète, dominait à l'Université de Padoue. Mais, en échange, combien d'autres éléments de progrès!

A Milan (1354-1361) et à Pavie (1363, 1365, 1368), le séjour de Pétrarque fut marqué par ses relations avec les Visconti, ces tyrans aussi intelligents que cruels : l'archevêque Jean († 1354), Barnabé, Galéas II. On sait quelle tache l'intimité avec de tels despotes a jetée sur le caractère du poète; ses amis, à commencer par Boccace, la lui ont souvent reprochée [2]. Il est donc superflu d'y insister ici. Bornons-nous à rappeler quelle part Pétrarque prit à l'organisation de la merveilleuse bibliothèque de Pavie,

1. De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 430. — A Parme, Pétrarque habita d'abord une maison qu'il avait achetée, « repostam ac tranquillam nactus domum, quæ postea empta, nunc etiam mea est » (*Epist. fam.*, t. I, p. 10); ensuite une autre située près de l'eglise San Stefano, et qui appartenait à la cathédrale. (Livi, *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le Provincie dell' Emilia*, p. 291-299. Modène, 1878.)

2. Voy. le *Pétrarque* de M. Mézières, éd. de 1895, p. 385 et suiv. — Cf. Zardo, *Il Petrarca e i Carraresi*, p. 8-9. Milan, 1887.

la fondation favorite de Galéas II[1]. Plus d'un manuscrit, entré de la bibliothèque de Pavie à la Bibliothèque Nationale de Paris, et parmi eux le *De Rebus memorandis* (fonds latin, n° 6069[T]), témoignent de son intervention[2].

Pétrarque reçut-il quelque impulsion nouvelle de l'étude des œuvres d'art réunies dans le Milanais, ou bien eut-il l'occasion de peser sur l'évolution des artistes indigènes ? Il nous le laisse ignorer.

Peut-être une des peintures du château de Milan, représentant la Renommée (« Vana Gloria »), en compagnie de différents héros antiques ou modernes, frappa-t-elle son attention. Ne traita-t-il pas, dans ses *Triomphes*, le même sujet ? Mais ce n'est là qu'une hypothèse.

LE REGISOL
D'apres la gravure du *Sanctuarium Papiæ*, de Gualla (1505).

En échange, d'autres peintures, d'un caractère caricatural (analogues à celles que Rienzi avait fait exécuter à Rome), obtinrent de lui une mention peu flatteuse. S'adressant, en 1357, à un moine qui s'était érigé en dictateur de Pavie, comme Savonarole s'érigea par la suite en dictateur de Florence, — nous voulons parler de Fra Jacopo Bussolari, – il lui apprend que déjà ses aventures commencent à être peintes dans les palais des grands, et que lui-même risque d'y voir perpétuer ses traits[3].

C'est également pendant son séjour à Milan que Pétrarque eut la joie de voir traduire en peinture une de ses descriptions poétiques. Il avait envoyé à Giovanni de Parme, compagnon du fameux capitaine Luchino del Verme, une composition allégorique : un arbre symbolisant la Vertu. Son correspondant prit plaisir à faire rendre palpable, à l'aide du pinceau, l'esquisse poétique tracée par le maître, et lui envoya une sorte de mappemonde qui contenait probablement au centre l'arbre magique[4].

A Pavie, Pétrarque se prit de passion pour la fameuse statue en

1. Marquis d'Adda, *Indagini sulla Libreria del castello di Pavia*.

2. Une maison de campagne, située dans les environs de Milan, près de Carignano, la villa de Linterno, ainsi nommée en l'honneur de la villa de Scipion l'Africain, a perpétué jusqu'en plein xx[e] siècle le souvenir de Pétrarque, qui y séjourna à dater de 1357 ; on y a placé, en 1864, une inscription commémorative. (*Lettere familiari*, trad. Fracassetti, t. IV, p. 226 ; t. V, p. 394.)

3. « Quis hanc pinget historiam, quæ jam per aulas porticusque magnatum pingi incipit, qui non et inter consiliarios et inter ipsos etiam bellatores tuam fingat effigiem. » (*Ep. fam.*, livre XIX, ép. XVIII ; éd. Fracassetti, t. II, p. 567.)

4. « Uberem messem parvo de semine messui.

bronze du Regisol (fondue pendant la Révolution française) et essaya d'en analyser les beautés[1].

Il serait doux de croire, mais il serait téméraire d'affirmer, que Pétrarque eut quelque part à la fondation grandiose dans laquelle son ami Galéas II perpétua son souvenir à Pavie : nous voulons parler du merveilleux château, élevé dans l'espace de six années seulement (à partir de 1360) et qui passa pour le plus somptueux de l'Europe entière (il avait coûté 400.000 écus d'or, soit, au bas mot, une vingtaine de millions de francs)[2]. Du moins attribue-t-on à notre poète les hexamètres latins gravés sur la porte, du côté du jardin. Un de ses amis intimes, Giovanni Dondi, surnommé degli Orologi, commença en 1364, pour le même édifice, la construction d'une horloge astronomique célèbre. Notons aussi, parmi les peintures du château, l'*Histoire de Griselidis,* narrée par Boccace en italien, et traduite par Pétrarque en latin[3].



L'ANCIENNE VILLE DE PAVIE
(D'après une gravure de la *Cosmographie* de Séb. Münster.)

En tout état de cause, Pétrarque fut préposé à la formation et au

Arborem quam stilo descripseram coloribus designasti ; ac memorem Horatianæ sententiæ ubi ait :

> Segnius irritant animos demissa per aures
> Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus,

quod auribus ingesseram oculis subjecisti, non contentus nisi et ejus oppositum insuper, et hujus vitæ arenam habitatam mortalibus addidisses... Superest ut et amico illi optimo et tibi gratias agam, qui pro brevi papyro non eam modo de qua loquebar arborem, sed totum mihi terrarum orbem in membranis descriptum insigni quidem artificio remisistis : utque ambobus et arboris ostensæ refrigerium, et mentium corporumque valetudinem inconcussam ac perpetuam precer. Vale, Mediolani. » (*Ep. fam.*, livre LXI ; éd. Fracassetti, t. III, p. 440-442, 473-476.)

1. « Vidisses præterea ex iis unam in quibus tu multus et ego vel nimius sum : æneam scilicet atque inauratam statuam equestrem, fori medio, quasi cursu concito, clivi summa carpentem, tuis olim est fama est ereptam Ravennatibus. Quam ejus artis picturæque doctissimi nulli asserunt secundam. » (*Epistolæ seniles*, livre V, ép. 1; éd. de 1581, p. 791.)

2. Voy. les témoignages réunis par le marquis d'Adda : *Indagini sulla Libreria del castello di Pavia.* Appendice, p. x-xx. 1879. — Cf. dell' Acqua, *Il Palazzo ducale Visconteo in Pavia e Francesco Petrarca.* Pavie, 1874. — Caffi, *Il Castello di Pavia*, ext. de l'*Archivio storico lombardo*, 1876. — Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia.* — Müntz, *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 240-244.

3. Caffi, *Il Castello di Pavia*, p. 6.

classement de la fameuse bibliothèque de Pavie, le plus sérieux des titres de Galéas II à la reconnaissance de la postérité. Un des manuscrits de cette collection inappréciable, enlevée par Louis XII comme butin de guerre et depuis incorporée à notre Bibliothèque Nationale, conserve encore, à côté de l'*ex libris* du Visconti, le portrait de trois quarts de son bibliothécaire : nous reviendrons plus loin sur cette effigie d'une incontestable authenticité.

Pétrarque n'a pas ménagé au château élevé par son ami les marques de son admiration : il s'extasie devant son étendue non moins que devant sa magnificence[1].

Cette région fut, en outre, témoin d'une singulière conversion, opérée par le prince des humanistes : une lecture assidue de ses ouvrages amena un brave orfèvre de Bergame, Enrico Capra, à délaisser sa boutique pour suivre les cours du gymnase. Des années durant, ce disciple quinquagénaire ou sexagénaire se berça de l'espérance de recevoir un jour chez lui le grand poète national : son rêve finit par se réaliser[2]. Constatons que ce n'est pas sans une nuance de dédain que Pétrarque parle du vaillant artisan, dont il reconnaît d'ailleurs le talent : « deserta fabrili officina, in qua insigniter eminet. »

A diverses reprises, Venise, la voisine de Padoue, reçut la visite du poète. Il s'y plaisait fort et offrit sérieusement de faire don à la République de sa précieuse bibliothèque. La Sérénissime, de son côté, mit à sa disposition un palais situé sur la « riva degli Schiavoni » et que le poète habita plusieurs années[3].

Parmi tant de merveilles réunies dans les lagunes, les préférences de Pétrarque allèrent aux quatre chevaux de bronze exposés sur la façade de la basilique de Saint-Marc. Il en définit le caractère en termes pénétrants : c'était en 1364, lors du tournoi organisé sur la place. Pétrarque,

1. « Quodque ultimum facit, non rerum ordo, sed temporum, Palatium ingens urbis in vertice vidisses, structuræ mirabilis, atque impensæ, quæ magnanimus Galeaz Vicecomes... erexit, vir in multis alios, in ædificandi magnificentia sese vincens. Credo, nisi me amor fallit auctoris, quo juditio rerum es, cuncta inter modernorum opera, hoc augustissimum judicasses, et præter amici conspectum, quem tibi non spero, quidem esse gratissimum. » (*Ep. senil.*, livre V, ép. 1; éd. de 1581, p. 791).

2. « In hac nostra vir est unus litterarum tenui notitia, sed ingenio acri, si tempestive litteris datum esset : artificio autem aurifaber, inque eo longe eminens, quodque optimum habet hominis natura mirator amatorque rerum excellentium, auri vero quod quotidie tractat, opumque fallacium, nisi pro necessitate, contemptor... Jam primum patrimonii sui partem non exiguam in meum decus expendere, signum, nomen, imaginem novi amici in omnibus domus suæ angulis, sed in pectore altius insculptam habere : partem alteram scribendis quæcumque mihi stilo quolibet effluxerunt. — Ibi vero ingens apparatus, cœna non fabrilis, non philosophica, sed regia, thalamus auratus, cubile purpureum, ubi nec jacuisse nec jaciturum esse alium persancte jurat, librorum copia non mechanici sed studiosi hominis et litterarum amantissimi. » (*Epistolæ famil.*, livre XXI, ép. 11; éd. Fracassetti, t. III, p. 90-93. Cf. livre XXII, ép. 11.)

3. Zardo, *Il Petrarca e i Carraresi*, p. 69-246.

assis au-dessus du vestibule, à la droite du doge, eut tout le loisir nécessaire pour étudier de près ces superbes productions de la statuaire classique[1].

La basilique de Saint-Marc, également, le transporta d'admiration[2].

De même que les Visconti, les Carrare, seigneurs de Padoue, unissaient l'élasticité de la conscience et le dédain des scrupules, du moins en matière de politique, à un amour sincère, désintéressé, profond, pour les lettres et les arts. Ils furent pour Pétrarque des amis plus encore que des protecteurs.



FRAGMENTS DE L'ANCIEN PALAIS DES CARRARI A PADOUE

Jacques de Carrare († 1350), à qui Pétrarque a rendu un si touchant hommage dans sa *Lettre à la postérité*, s'était assuré le pouvoir par un crime (l'assassinat de son parent Marsilietto), mais il s'efforça de faire oublier cette tache originelle par la douceur de son gouvernement et par sa libéralité. Une année à peine après l'arrivée de Pétrarque (celui-ci s'établit à Padoue en 1349, non en 1347, comme on l'a cru), Jacques, à son tour, tomba sous le poignard de conspirateurs. Pétrarque s'empressa de quitter le théâtre de tant de crimes, et bien que le fils et successeur du défunt, François de Carrare, mît sa gloire à remplacer son père auprès de son illustre conseiller, il ne se décida qu'en 1358 à retourner à Padoue.

1. « Jam Dux ipse, cum immenso procerum comitatu, frontem templi supra vestibulum occuparat, unde marmoreo e suggestu essent cuncta sub pedibus ; locus est ubi quatuor illi ænei et aurati equi stant antiqui operis ac præclari, quisque ille fuit artificis, ex alto pene vivis adimentes, ac pedibus obstrepentes. » (*Epist. seniles*, livre IV, ép. II; p. 783 de l'édition de 1581.)

2. « In basilica beati Marci Evangelistæ, qua nulla aut reor usquam pulchrior factum est, quantum fieri per hominem Deo potest. » (Éd. de 1581, p. 782.)

Pas plus que son père, François (qui abdiqua en 1388 en faveur de son fils François II et qui mourut en 1393, prisonnier des Visconti) n'avait le sentiment de la famille très développé : il condamna à une prison perpétuelle son oncle et co-régnant Jacopino.

Admirons, en passant, la liberté d'esprit de ces princes qui, au milieu de si graves affaires d'État et de tant d'intrigues compromettantes, réservaient dans leur for intérieur un recoin sacré aux plus nobles délassements intellectuels.

Avant d'étudier l'influence que Pétrarque put exercer, à Padoue, sur les artistes et sur l'art, essayons de faire connaître l'entourage même de son nouveau Mécène.

Plusieurs artistes de mérite travaillaient pour François de Carrare : c'étaient les peintres Altichieri et Avanzi, tous deux de Vérone, Guariento d'Arpo, Giusto, Ottaviano de Brescia, puis les sculpteurs Massegne. Ces différents maîtres suivaient, avec plus ou moins d'indépendance, la manière de Giotto : ils avaient tout à apprendre en matière d'archéologie classique. Altichieri, entre autres (quoi qu'on ait pu dire), n'était nullement un sectateur de l'antique : le réalisme règne en souverain dans ses fresques du « Santo » et de la chapelle de saint Georges. C'est donc à l'intervention de Pétrarque que nous attribuerons, sans hésitation aucune, les réminiscences dont il sera question tout à l'heure.

Deux amateurs archéologues, intimement liés avec Pétrarque, l'aidaient dans sa propagande en faveur de l'antiquité classique

L'un d'eux, zélé disciple et collaborateur du maître, Giovanni Dondi ou Giovanni dell' Orologio (né vers 1330, mort en 1389, à Gênes), était fils du fameux philosophe, médecin et astronome Giacomo Dondi[1] († 1359). Il cultivait, comme son père, les sciences exactes. Son nom a été immortalisé par la construction d'une horloge représentant les mouvements des corps célestes, horloge qui prit place dans la bibliothèque du château de Pavie. Il cumulait ces études avec la pratique de la médecine : d'où de nombreuses discussions avec son maître et ami[2] Pétrarque, sous l'influence duquel il composa une quarantaine de sonnets, récemment publiés par M. Bellemo[3]. Il y joignait le culte des antiquités. Aussi, lorsqu'il visita Rome, vers 1375, il y recueillit des inscriptions, y releva les mesures de la basilique de Saint-Pierre, du Panthéon, de la colonne Trajane, du Colisée,

1. Voir de Sade, *Mémoires*, t. III, p. 766-768.
2. *Ep. sen.*, livre XII, ép. I et II.
3. Bellemo, *Jacopo e Giovanni de' Dondi dell' Orologio*. Chioggia, 1894.

étudia l'obélisque, la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, et déposa, dans son *Iter romanum*, ses observations épigraphiques et archéologiques[1]. A Rimini, il admira la porte et le pont.

Dans une lettre souvent citée, mais encore inédite, Dondi pose, un des premiers, les données du problème si passionnément agité dans la suite sous le nom de Querelle des anciens et des modernes. Nous avons la bonne fortune de pouvoir placer sous les yeux du lecteur des extraits de sa dissertation, trop longtemps condamnée aux ténèbres. Le plaidoyer — est-il nécessaire de l'ajouter, lorsqu'il s'agit d'un familier de Pétrarque ? — est tout en faveur des anciens[2]. Plus loin, Dondi mentionne les séjours faits à Rome par un célèbre sculpteur italien, dont il oublie malheureusement de prononcer le nom[3].

Les connaissances épigraphiques de Dondi n'empêchèrent pas son ami Pétrarque de commettre une grosse erreur : en pleine ville de Padoue, il prit, pour l'épitaphe de Tite-Live, celle d'un des affranchis de la fille de cet historien[4].

Un autre disciple et ami de Pétrarque, Lombardo della Seta, ne se

1. Voy. le *Corpus Inscriptionum latinarum*, publié par M. Mommsen, t. VI, p. XXVII-XXVIII, et les *Inscriptiones christianæ urbis Romæ*, de M. de Rossi, t. II, p. 329-334.

2. « Romana in urbe... Illa tantum pauca minusque magnifica que supersunt abunde testantur, nisi magne virtutis esse non potuisse illos qui eadem decreverunt. Magnumque aliquid laude dignum gessisse illos quibus illa in peremnem honorem et gloriam pro premio donabantur. Statuas dico que vel ere conflato vel marmore cesc usque in diem duravere presentem et frusta plurima passim jacencia diruptarum statuarum. Arcusque marmoreos magni operis trihumfales et columnas insculptas grandium gestorum ystorias indicantes. Aliaque quam plurima generis hujus in honorem viris insignibus publice fabricatas, vel quia pacem fundassent, vel quia patriam imminenti periculo liberassent, vel imperium subactis gentibus ampliassent, prout in aliquibus eorum legisse me meminet periclo li (*sic*) non sine quadam notabili voluptate et te similiter pretereuntem aliquando auguror notavisse et substitisse paulisper aliquo cum stupore ac inter temet forte dixisse : hec profecto sunt magnorum argumento virorum. Talibus similia ob similes causas hoc nostro evo non fiunt et quare putas nisi quia desunt tam hi qui illa agant quibus talia premia debeantur, quam hi qui sic agentibus si forent faverent quo talia largirentur. » (Bibliothèque de Saint-Marc, fonds latin, cl. XIV, 223, 5 et 58. Nous sommes redevables de la transcription de cette lettre curieuse à l'obligeance de M. le commandeur Morpurgo, préfet de la Marciana.) — Cf. Morelli, *Opérette*, t. I, p. 302.

3. « De artificiis ingeniorum veterum quamquam pauca supersint si que tamen manent alicubi ab his qui ea in re sentiunt cupide queruntur et videntur magnique penduntur. Et si illis hodierna contuleris non latebit auctores eorum fuisse ex natura ingenio potiores et Artis magisterio doctiores. Edificia dico vetera et statuas sculpturasque cum aliis modi hujus quorum quedam cum diligenter observant hujus temporis artifices obstupescunt. Novi ego marmorarium quemdam famosum illius facultatis artificem inter eos quos tum haberet Ytalia, presertim in artifitio figurarum, hunc pluries audivi statuas atque sculpturas quas Rome prospexerat tanta cum admiratione atque veneratione morantem, ut id referens poni quodamodo extra se ex rei miraculo videretur. Aiebant enim se quinque cum sociis transeuntem inde ubi alique hujusmodi cernerentur ymagines intuendo fuisse detentum stupore artificii et societatis oblitum substitisse tam diu donec comites per quingentos passus et amplius preterirent, et cum multa de illarum figurarum bonitate narraret et auctores laudaret ultraque modum comendaret ingenia ad extremum hoc solebat addicere ut verbo utar suo, nisi illis ymaginibus spiritus vite deesset, meliores illas esse quam vivas ac si diceret a tantorum artificum ingeniis non modo imitatam fuisse naturam verum etiam superatam. » (*Ibid.*)

4. De Sade, *Mémoires pour la vie de Pétrarque*, t. III, p. 110.

contentait pas d'étudier les monuments de l'antiquité : il les recherchait pour en parer sa maison. Témoin cette statue grecque ou romaine qu'il rapporta de Florence à Padoue (elle avait été découverte dans la maison des Brunelleschi) et dont Lorenzo Ghiberti, le grand sculpteur, parlait avec admiration[1]. Cette statue fut plus tard donnée au marquis de Ferrare par le fils de Lombardo.

Revenons aux fondations d'art de François de Carrare et à la part qu'y eut Pétrarque.

Le château des souverains de Padoue, qui répond au « Palazzo del Capitano » (affecté aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Université), contenait de nombreuses peintures murales, surtout des portraits.

Dans la salle principale, appelée « Sala dei Giganti » ou « Sala degl' Imperatori romani », Avanzi peignit la *Captivité de Jugurtha* et le *Triomphe de Marius*, Guariento les *Douze Césars*. Plus tard, on y ajouta les portraits de Pétrarque et de Lombardo della Seta.

Une salle voisine, la « Sala Tebana », renfermait des peintures illustrant l'*Histoire de Thèbes*.

Dans une troisième salle, plus petite, étaient représentées des scènes de l'*Histoire des Carrare*[2].

Ces peintures prirent naissance avant 1370; la preuve, c'est que, cette même année, le chroniqueur Sozomeno da Pistoja les mentionne à propos de la mort de Manno Donati[3].

François de Carrare, ou plutôt Pétrarque, devança donc de plus d'un siècle et demi Paul Jove, qui, lui aussi, forma une collection de portraits de capitaines célèbres.

Ce qui prouve l'intervention de Pétrarque dans la décoration de la Sala dei Giganti, c'est le titre même de son résumé du *De Viris illustribus :* « ... *Vitarum virorum illustrium Epitome ad imaginibus virtutibusque ornatissimum Virum Franc. Carrariensem.* »

Ce résumé était destiné à servir de légende aux fresques. Pétrarque toutefois ne poussa son travail que jusqu'à la biographie de Fabricius. Il eut pour continuateur Lombardo della Seta. De là vient que les portraits de tous deux prirent place dans le voisinage des peintures.

1. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 40. Cf. Perkins, *Lorenzo Ghiberti*.

2. J. de Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch* (Annuaire des Musées impériaux d'Autriche, t. XVI, 1895, p. 183 et suiv.). Cf. Zardo, *Petrarca e i Carraresi*, p. 60-61.

3. « Paduam proficiscens, post paucos dies mortem obiit, ubi honorifice sepultus fuit et Dominus Paduæ etiam in atriis suis cum aliis famosis viris belli fecit pingi. » (Muratori, *Rerum italicarum Scriptores*, t XVI, col. 1090. Cf. de Nolhac, *Le De Viris illustribus de Pétrarque*, p. 8-9.

Mais écoutons Lombardo della Seta : « Ces grands hommes, écrit-il à François de Carrare, tu ne les as pas accueillis seulement dans ton cœur, hôte ardemment épris de leurs vertus ; tu leur as assigné une place magnifique dans la plus belle partie de ton palais ; à la façon des anciens, tu les as honorés de ton hospitalité, en les vêtant d'or et de pourpre, en les faisant admirer par des images et des inscriptions... ; tu as fait revivre leurs traits dans une excellente peinture... Non content de les mettre sous tes yeux, tu as choisi, pour t'expliquer leurs actions, le poète unique, ton ami, ton cher ami, le célèbre Pétrarque, que je ne puis nommer sans renouveler une récente douleur. Doué comme il l'était du style des anciens et de l'éloquence des plus habiles, il eût admirablement exaucé ta prière, et déjà il avait accompli diligemment plus de la moitié de la tâche lorsqu'il fut arraché à la terre par l'heure inévitable et porté au ciel par la gloire de ses vertus. Tu avais conçu l'idée de joindre à la vue de ces peintures un noble plaisir pour les oreilles; il devait former ton âme à des conceptions toujours plus grandes, et non seulement ton âme, mais aussi celle du fils généreux que tu élèves pour l'État[1]. »



ANCUS MARTIUS CONSACRANT LE TEMPLE DE JUPITER FERETRIUS
(Miniature du manuscrit de Darmstadt, d'après la publication de M. de Schlosser.)

Tout souvenir des fresques du château de Padoue a-t-il disparu ? Un savant archéologue autrichien, M. de Schlosser, a soutenu le contraire et a cru retrouver, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Darmstadt (n° 101 : c'est une traduction italienne du *De Viris illustribus*), la reproduction ou plutôt le résumé de la décoration de la Salle des Géants[2]. Ce manuscrit toutefois, hâtons-nous de l'ajouter, est postérieur d'une trentaine d'années : il date, d'après M. de Schlosser, de 1400 environ.

Ce qui frappe d'abord dans les miniatures de la Bibliothèque de Darmstadt, c'est que les costumes, comme l'architecture, sont bien ceux du XIVe siècle, non ceux de l'ancienne Rome. Les personnages y portent des pourpoints et des chausses collantes, des bérets ou des chaperons. Le

1. Nous nous servons de la traduction de M. de Nolhac : *Le De Viris illustribus de Petrarque, Notices sur les manuscrits originaux, suivies de fragments inédits*. Paris, 1890, p. 8. (Extrait des *Notices des Manuscrits*, t. XXXIV, 1re partie, p. 64.)

2. *Ein veronesisches Bilderbuch.*

Triomphe de Camille ne rappelle en rien, ni par sa pompe, ni par son ordonnance, les modèles antiques. A peine si, de loin en loin, l'on reconnaît quelque réminiscence. Telles sont les statues nues debout sur des piédestaux[1].

Serons-nous loin de la vérité en faisant remonter jusqu'à Pétrarque le choix des monuments destinés à représenter la ville de Rome sur une des miniatures du manuscrit de Darmstadt, ou plutôt sur le prototype de ces miniatures, les fresques du palais de Padoue? On y voit, au fond, le Colisée, le « Janus quadrifrons », puis la pyramide surmontée d'un globe, le fort Saint-Ange, avec ses étages en retraite les uns sur les autres, comme dans le plan faisant partie du Livre d'heures du duc de Berry, etc.[2]

Ce plan en raccourci appelle une comparaison avec la vue de Rome, gravée sur la bulle d'or de l'empereur Charles IV, bulle dont Pétrarque nous entretient longuement dans sa lettre à l'évêque d'Olmutz (29 avril 1357)[3].

A la première lecture, nous avons cru avoir affaire à une vue synthétique, du genre de celle que l'empereur Louis le Bavarois, le prédécesseur de Charles IV, avait fait graver sur son sceau et qui nous offre des reproductions plus ou moins fantaisistes de la colonne Trajane, du fort Saint-Ange, du Panthéon, du Colisée, de la basilique de Saint-Pierre, etc.[4] Mais, vérification faite, la bulle de Charles IV forme un recul sur celle de Louis le Bavarois : la prétendue vue de Rome ne se compose que d'un portail à fronton triangulaire, flanqué de deux tours rondes : c'est, en d'autres termes, la reproduction presque littérale du motif qui figure déjà sur le sceau de Conrad II (1024-1039), et qui reparaît sur celui de Frédéric Ier (ici l'édifice ressemble vaguement au Colisée), de Frédéric II, de Rodolphe Ier, pour être repris par Sigismond, enfin par Frédéric III. Les légendes sont également identiques : « Aurea Roma », puis le vers léonin :

Roma caput mundi regit orbis frena rotundi[5].

1. *Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 187, 193, pl. XXIII.

2. De Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die hœfische Kunst des XIV. Jahrhundert*, p. 186. — E. Muntz, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1899, p. 350-351.

3. « Quod etsi olim feceras, secretum tamen Imperii signum et ingentem bullam auream liberaliter adjecisti : cujus vel aspectus solus immensum quidam majestatis et gloriæ contemplantibus ingerit, et venerabundos cogit summi Imperii et veteris Romæ atque aurei sæculi meminisse : ab altera enim parte Cæsar noster diademate insignis ac sceptro, hinc romana aquila, hinc leone patrio circumfultus celso sedet in solio : ab altera Roma est superba templis ac mœnibus, inque ipsa auri pallore, ut Davidico verbo utar, blanditur oculis prædulciterque subrepit sacra et venerabilis almæ Urbis effigies. — Quamobrem ut cœtera in donum non mediocre suscipio, et præsertim studium tuum quod mihi, sicut ipse stilus indicat, in illis litteris vigilantissime dedicasti, sic tu, oro, bullæ aurum a me accipe. » (*Ep. fam.*, livre XXI, ép. II, v; éd. Fracassetti, t. III, p. 60.)

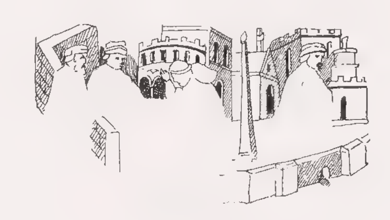
4. Heffner, *Die Deutschen Kaiser und Kœnigs-Siegel*, pl. x, nº 74. Würtzbourg, 1875.

5. Heffner, nºs 29, 48-49, 62, 63, 128, 138, pl. x, nº 87.

Comment Pétrarque a-t-il pu voir dans cet édifice, tout de convention, « des temples superbes, des murailles, en un seul mot l'effigie sacrée et vénérable de la Ville Éternelle » ? Ou bien l'épreuve de la bulle d'or dont il parle ne serait-elle point parvenue jusqu'à nous ?

L'influence de Pétrarque s'étendit jusqu'à Vérone. Ce fut certainement sous son inspiration que Jacopo Avanzi peignit, au château de cette ville, deux « Trionfi », dont, à un siècle de là, Mantegna admirait l'exécution [1].

Dans la haute Italie, bien plus qu'à Avignon, Pétrarque eut donc la satisfaction de voir les artistes s'attacher à ses pas, s'appliquer à mettre en œuvre ses préceptes, à traduire ses créations. A la cour des Papes, le domaine de l'art était forcément borné : il ne pouvait guère sortir du cercle plus ou moins étroit des représentations religieuses. Il en allait tout autrement des capitales si profanes de Milan, Vérone ou Padoue (nous ne parlons pas de Venise, où la tradition byzantine conservait tout son empire). C'est là véritablement que des horizons nouveaux s'ouvrirent à l'imagination des artistes, et qu'un librettiste, tel que Pétrarque, pouvait espérer de conquérir à ses idées ses confrères en imagination, les peintres.



LES PRINCIPAUX MONUMENTS DE ROME AU XIVe SIÈCLE
(Miniature du manuscrit de Darmstadt.)

Nous avons à examiner ici une question importante, qui se rattache étroitement au sujet de notre livre : Pétrarque a-t-il, par ses conseils, favorisé la renaissance de l'art du médailleur, tel que celui-ci se manifeste dans la haute Italie vers la fin du XIVe siècle ? L'affirmative a été admise sans difficulté par les plus récents historiens de cet art. Nous serons moins absolus. Un examen impartial des faits nous autorise à soutenir que, si Pétrarque a puissamment contribué, par son exemple, à favoriser le retour aux traditions numismatiques de l'antiquité, il doit partager le mérite de son initiative avec au moins deux collectionneurs, ses contemporains, sinon ses aînés.

1. « Jacopo Avanzi, pittore bolognese, fu nell' opere di questa sala (le palais de Vérone) concorrente d'Aldigieri ; e sotto le sopradette pitture dipinse, similmente a fresco, due trionfi bellissimi, e con tanto artifizio e buona maniera, che affirma Girolamo Campagnuola, che il Mantegna gli lodava come pittura rarissima. » (Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 634. — Voy. aussi le travail de M. de Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 181.)

Dès 1335, un riche patricien de Trévise, Oliviero Forzetta, consignait par écrit la liste des antiquités — médailles et monnaies, bronzes, marbres, pierres gravées, — qu'il se proposait de conquérir à Venise. Il ambitionnait en même temps de devenir possesseur des bas-reliefs du trône de Neptune conservés dans la basilique de Saint-Vital, à Ravenne[1].

Un peu plus tard, en 1351, on trouve, dans le cabinet de l'infortuné doge Marino Falieri, une épée antique ornée d'inscriptions, une autre épée en bronze, trois marbres découverts à Trévise et ornés d'inscriptions, enfin 50 « nummi miræ antiquitatis[2] ».

Voilà qui est constant : plusieurs années avant que Pétrarque fît mention de sa petite collection de monnaies antiques (1354), un patricien de Trévise et un doge de Venise avaient déjà réuni des séries plus ou moins importantes. Il n'en demeure pas moins acquis que les efforts de ces personnages ne sauraient se mesurer avec la puissance de propagande de leur illustre émule. Ce ne fut pas, à coup sûr, un effet du hasard, si les plus anciennes médailles — dans le sens classique — prirent précisément naissance à Padoue, dans l'entourage des Carrare. Seize ans s'étaient écoulés depuis la mort de Pétrarque lorsque parut — avec la date 1390 — la médaille de François de Carrare le vieux ; un peu plus tard, avant 1401, prit naissance la médaille de François le jeune. Les deux princes y sont comme vus à travers le médaillon bien connu de Vitellius[3].

En même temps, à Venise, la dynastie des Sesto, qui fait son apparition en 1393, s'appliquait à reproduire, sur les monnaies, médailles ou jetons, les types de la numismatique romaine[4].

Il nous reste à rechercher si Pétrarque, qui fit copier et enluminer tant de manuscrits et qui, dans ses dernières années, entretenait chez lui toute une escouade de copistes et d'enlumineurs[5], exerça — en dehors de la miniature du Virgile de l'Ambrosienne[6] — quelque action sur la nature ou le style de la miniature ?

1. Le texte de sa note a été réimprimé dans *Les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 164-165.

2. *Bullettino di arti, industrie e curiosità veneziane*, t. III, p. 101. — Schlosser, *Die æltesten Medaillen und die Antike*, p. 42-43.

3. Voy. de Schlosser, *Die æltesten Medaillen und die Antike*, p. 5 et suiv.

4. Voy. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 42-43. — Schlosser, *Die æltesten Medaillen und die Antike*, p. 7 et suiv.

5. « Soleo habere scriptores quinque vel sex ; habeo tres ad præsens, et ne plures habeam causa est quia non inveniuntur scriptores : sed pictores, utinam non inepti. » (*Ep. fam.*, *Var.*, lettre L ; éd. Fracassetti, t. III, p. 333.)

Dans une lettre du 17 novembre 1362, adressée de Venise à Modio de Parme, Pétrarque le prie de faire enluminer et relier par maître Benedetto le manuscrit de sa *Vita solitaria* (*Ep. famil.*, *Var.*, lettre IV ; éd. Fracassetti, t. III, p. 315.)

6. Voy. ci-dessus, p. 11 et suiv.

La question mérite qu'on l'examine. Pour la résoudre, nous nous attacherons à un certain nombre de manuscrits exécutés sous l'inspiration du poète, et, tout d'abord, aux frontispices de son traité *de Viris illustribus*. Ici, son intervention est manifeste : le lecteur, pour s'en convaincre, n'a qu'à parcourir l'analyse que nous en donnons plus loin : c'est Pétrarque, à n'en pas douter, qui a indiqué à ses enlumineurs les traits essentiels de la composition représentant le *Triomphe de la Renommée*.

Plusieurs autres volumes, provenant de la bibliothèque pétrarquesque, contiennent d'importantes séries de miniatures, dont deux au moins sont contemporaines du poète, et qui prouvent un sérieux intérêt pour l'art. Ce sont, entre autres, le Par. 8.500, le Par. 5.690, le Vat. 2.193 et un manuscrit de Troyes[1].



L'ART DES MATHÉMATIQUES
(Miniature exécutée pour un manuscrit ayant appartenu à Pétrarque.
(Bibliothèque Nationale, fonds latin, n° 8.500.)

Le premier manuscrit (fonds latin, n° 8.500; *de vita et gestis Fabii Fulgentii Plantiadis*, avec d'autres ouvrages) se distingue par une illustration plus riche; l'or rembruni y abonde; la facture est très libre, quoique les figures soient trapues et l'exécution parfois sauvage; dans les rinceaux folâtrent des animaux monstrueux. A partir du folio 30 v° commencent les personnifications des arts (« Ars grammatica, Ars retorica, Ars dyaletica (*sic*), Ars arithmetica, Ars musica, Ars geometrica, Astrologia »). Au folio 50, « de decem Sibyllis », l'enlumineur a peint deux de ces prophétesses. Au folio 54 v°, il s'est évertué à représenter « Aristotilis (*sic*) obitus ».

Ce recueil, évidemment dû à plusieurs mains, nous offre en général des miniatures très réalistes, très vivantes et d'un coloris brillant. Dans les personnifications de la Grammaire, de la Rhétorique et de la Dialectique, la figure principale a pour auditeurs des personnages plus petits. La Musique est représentée par Pythagore assis, levant deux marteaux et deux sonnettes ; à côté de lui, dans un autre compartiment, une jeune

1. De Nolhac, *Petrarque et l'Humanisme*, p. 26, 61. — Le même : *Manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Pétrarque* (*Gazette archéologique* de 1889).

femme assise frappe sur un bouclier; plus loin, se trouve un orgue. Un trait à signaler : l'artiste a employé beaucoup de brun dans le modelé des visages[1].

Un autre manuscrit de la Bibliothèque Nationale, le n° 5.690 (*Troiane Ystorie Inventio*), foisonne en vignettes touchées d'or. Les petites initiales renferment des personnages d'un style fort archaïque; quant aux initiales purement ornementales, elles manquent de tout caractère. Au folio 43, nous signalerons une grande miniature, représentant une reine assise prenant le volume que lui tend un personnage coiffé d'une sorte de turban. Au folio 287 v°, se voit le cheval de Troie, etc., etc. Ces miniatures, fort archaïques et fort sauvages, semblent l'œuvre d'un enlumineur français.

A la Bibliothèque Nationale également, les six miniatures d'un recueil de traités religieux (fonds latin, n° 2.540) semblent exécutées dans le midi de la France. Les petites initiales, sur fonds d'or, sentent encore le XIIIe siècle.

Dans un autre manuscrit de la même collection (*Prefatio translationis hystorie beati Clementis pape de greco in latinum,* fonds latin, n° 1.617), les figures, esquissées à la plume, n'ont pas été mises en couleurs. Elles sont d'ailleurs d'assez bonnes proportions, élancées et mouvementées. Signalons, au premier folio, un évêque debout, nimbé, une main étendue, tenant de l'autre une crosse; à côté de lui, un autre personnage nimbé lui offrant un livre. Comme les précédentes, ces illustrations ont pour auteur un Français.

Le manuscrit de la Vaticane (fonds latin, n° 2.193), contenant Apulée et différents auteurs classiques, offre des initiales dans lesquelles est peint un personnage ou une scène. Ce manuscrit, dont les premières notes datées remontent à 1348, sort du même atelier que celui de la Bibliothèque Nationale de Paris (n° 8.500); M. de Nolhac l'attribue à un Italien du Nord.

Peut-être fut-ce également à l'instigation de Pétrarque qu'un manuscrit de son *Compendium quorumdam illustrium Virorum,* dédié à François de Carrare, reçut pour frontispice une composition allégorique dont le sens n'est pas difficile à saisir : un taureau chargeant un lion qui se réfugie près d'un navire (allusion à Venise). Le manuscrit, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (fonds latin, n° 6.069^G^), n'a été écrit, il est vrai, qu'en 1380, après la mort de Pétrarque, mais il se peut fort bien qu'il reproduise un exemplaire plus ancien.

1. Le lecteur trouvera, dans le mémoire déjà cité de M. de Nolhac (*Gazette archéologique*, 1889, p. 26 29), la description détaillée du volume ci-dessus mentionné.

Nous accusera-t-on de témérité si nous rangeons, parmi les manuscrits enluminés sous la direction de Pétrarque, l'exemplaire des *Rerum memorandarum* destiné à son ami Galéas Visconti, et aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (fonds latin, n° 6.069[T])? Le manuscrit est enrichi de notes de sa main : en faut-il davantage pour établir qu'il fut copié et enluminé, soit dans sa maison, soit du moins d'après ses ordres? Nous reviendrons plus loin, dans le chapitre consacré à l'iconographie de Pétrarque, sur ce document; bornons-nous ici à faire remarquer que l'ornementation en est conçue dans les données courantes : on y voit de ces animaux fantastiques dénués de tout caractère, qui abondent dans les manuscrits du temps.

S'il est permis de tirer une conclusion de ces quelques observations, passablement fragmentaires, nous constaterons que Pétrarque semble n'avoir eu aucun parti pris en matière d'enluminure. Il s'en remettait aux enlumineurs de profession du soin d'orner ses manuscrits à leur guise, sans leur tracer un programme, sans exercer sur eux un contrôle.



PLAN DE LA MAISON DE PÉTRARQUE A ARQUA
D'après Tomasini.

A partir de 1370, Arqua del Monte, située à quelques lieues de Padoue (Pétrarque évalue la distance à 10.000 pas), sur la route de Rovigo et dans le voisinage de Battaglia, devint la résidence favorite du poète. Dès 1360, il en avait apprécié les avantages[1]. Mais toutes sortes d'événements l'empêchèrent de s'y établir. Selon toute vraisemblance, il traça de ses mains les plans du manoir qu'il y fit élever[2].

A en juger d'après une description faite au siècle suivant, en 1454, la maison d'Arqua (qui a dû peu changer dans l'intervalle) était bâtie partie

1. *Ep. variæ*, XLVI. Le 22 juin 1370, Pétrarque y acquit, entre autres, un lopin de terre pour le prix de 300 livres. Mais auparavant, déjà, il y possédait une propriété, ainsi que l'indique le contrat même signé à cette occasion (Zardo, *Il Petrarca e i Carraresi*, p. 97).

2. « Extruxi mihi in collibus Euganeis parvam quidem, sed decoram atque honestam domum. » (*Epistolæ seniles*, livre XIII, ép. VII.)

(1371) « Itaque ne longe nimis abirem ab ecclesia, Euganeis istis in collibus, non amplius quam decem millibus passuum Patavina urbe distantibus, domum parvam, sed delectabilem et honestam struxi, cumque oliveta et aliquot vineis, abundæ quidem non magnæ modestæque familiæ suffecturis... » (*Ep. sen.*, éd. de 1581, t. II, p. 938.)

en pierres, partie en bois; elle était couverte en tuiles et flanquée sur le devant d'une cour et d'un berceau? L'étage inférieur contenait deux chambres à coucher et deux chambres à provisions. A l'étage supérieur se développaient trois chambres à coucher, dont deux avec cheminée, puis une autre chambre et une cuisine avec cheminée. Sur le derrière, dans le bas, se trouvaient une citerne, un four, un colombier, une petite chambre et des étables à porcs[1].

La maison de Pétrarque existe encore. Nous en empruntons la description à un écrivain délicat, M. Jusserand, qui l'a visitée récemment : « La maison, convenable et fort jolie, dit-il, comprend un rez-de-chaussée et un étage; un escalier extérieur et un porche à arcades rondes formant « loggia » y donnent accès. L'étage est divisé en neuf pièces bien aérées, percées de nombreuses fenêtres, dont plusieurs s'ouvrent en balcons; et de là, on apercoit, d'un côté la solitude des monts, de l'autre la longue vallée ouverte vers Monselice, et que termine à l'horizon la ligne bleue de la plaine semblable à la mer. D'autres fenêtres sont tournées vers Venise, et la vue s'étend jusqu'aux lagunes par un temps clair. Toutes les pièces ont des plafonds de bois et un carrelage de briques; les croisées sont garnies de vitrages encadrés de plomb. Le haut des murs est orné de peintures représentant des scènes décrites par le poète...[2] »

Au fur et à mesure qu'il avançait en âge, Pétrarque faisait à l'art (et aussi au confort) des concessions plus larges. Dans sa maison d'Arqua, rien ne rappelait plus la rusticité dont il se piquait à Vaucluse. Aussi bien son aisance croissante lui permettait-elle de satisfaire plus d'un caprice. En 1372, il avait un domestique nombreux (entre autres un cuisinier), cinq ou six copistes, et plusieurs chevaux (jamais moins de deux)[3].

Comment le poète humaniste avait-il meublé et orné sa demeure ? Y avait-il donné asile à quelques œuvres d'art? La question vaudrait la peine qu'on l'examinât; il est fâcheux que les documents soient si précaires.

Nous savons seulement, grâce à son testament, que Pétrarque possédait une Madone peinte par Giotto, puis un tableau représentant des mourants, analogues à ceux qu'avait exécutés Apelle[4].

Il n'est guère probable que sa maison fût ornée de riches tentures ou tapis, ni de ces vases de métal que ses contemporains faisaient venir de

1. Voir le document *apud* Zardo, p. 103. — Sur les œuvres d'art réunies au XVIIe siècle dans la maison de Pétrarque, voy. Tomasini, *Petrarcha redivivus*, éd. de 1650, p. 125 et suiv.

2. *Revue de Paris*, n° de juillet 1896, p. 100. — Voir aussi Selvatico, *Guida di Padova e dei suoi principali Contorni ;* Padoue, 1869 ; p. 434-436.

3. *Ep. famil. Var.* xv. — *Ep. sen.*, livre XI, ép. XVI.

4. « Exspirantium imagines .... qualem nos hic unam habemus præclarissimi artificis. » — De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 277.

Damas[1]. En toute circonstance, en effet, il se montre un adversaire acharné du luxe.

Sur le dressoir de la salle à manger, se prélassaient la coupe en or ciselé, don de l'empereur Charles IV[2], et probablement aussi le gobelet légué par la suite à Lombardo della Seta. Au mur était suspendu le luth dont maître Thomas Bambasio de Ferrare devint le possesseur après la mort du poète[3].

Pétrarque se proposait, en outre, de faire élever, à Arqua, un petit oratoire en l'honneur de la Vierge. Il en parle dans son testament, daté du 4 avril 1370[4], et y revient dans une lettre écrite en 1372[5].

Dans ce testament, écrit à Padoue, l'art occupe une place digne d'un tel esprit.

A François de Carrare il lègue la *Madone*, peinte par Giotto, et qu'il tenait de son ami Michel Vanni, de Florence. Les ignorants, ajoute-t-il, ne comprennent pas la beauté de ce tableau, mais il remplit d'admiration les maîtres de l'art. « Puisse (ce sont les termes dont il se sert) cette Vierge bénie intercéder pour mon magnifique seigneur de Padoue, auprès de son fils Jésus-Christ[6]. »

Giovanni Dondi dell' Orologio reçoit 50 ducats d'or pour s'acheter un petit anneau qu'il portera au doigt. (Il s'agit évidemment d'un anneau enrichi d'une pierre précieuse ou d'une pierre gravée, car cette somme de 50 ducats représenterait, pour le moins, 3 à 4.000 francs de notre monnaie.)

Lombardo della Seta gardera comme souvenir le petit gobelet rond en argent doré[7].

1. « Nunc Damascus, inde hodie vasa mittuntur vestros captura oculos animosque. » (*De Remediis*, livre I, dial. XLII.)

2. « Cratera pretiosissimum, quem mihi auro solidum atque asperum signis, ut Virgilii verbis utar, non meæ quidem sed tuæ sortis munus eximium destinasti... Vasculum insigne materia, insigne artificis ingenio, sed super omnia ore Cæsareo consecratum » (*Ep. fam.*, éd. Fracassetti, t. III, p. 205.)

3. « Magistro Thomæ Bambasio de Ferraria lego leuthum meum bonum, ut eum sonet non pro vanitate seculi fugacis, sed ad laudem Dei æterni. »

4. « Si ... Arquadæ, ubi ruralis habitatio mea est, diem clausero, et Deus tantum mihi concesserit quod valde cupio, cappellam ibi exiguam ad honorem Beatissimæ Mariæ Virginis extruere, illic sepeliri eligo. »

5. « Cupio præterea et dispono, Deo dante, non templum Marti quantum nusquam esset ut Julius Cæsar, sed unum hic parvum oratorium Beatæ Virgini extruere; jamque opus aggredior : et si deberem libellos meos pignorare vel vendere. » (*Ep. fam.*, *Var.*, ép. XV; éd. Fracassetti, t. III, p. 333.)

6. « Magnifico domino meo Paduano, quia ipse per Dei gratiam non eget, et ego nihil habeo dignum se, dimitto tabulum meam sive iconam Beatæ Virginis Mariæ, opus Jotti pictoris egregii, quæ mihi ab amico meo Michaele Vannis de Florentia missa est, cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent. Hanc iconam ipsi magnifico domino lego, ut ipsa Virgo benedicta sit sibi propitia ad filium suum Jesum Christum. »

7. « Item lego eidem Lombardo scyphum meum parvum rotundum argenteum et auratum, cum quo

Le grand bréviaire, acheté à Venise pour le prix de 100 livres, est attribué au frère Jean de Bocheta. (Ce bréviaire était, sans doute aucun, enrichi de miniatures.)

Sans préconiser les mises en scène fastueuses[1], Pétrarque voulait que les principaux rites et cérémonies de la vie fussent accomplis avec décence : c'est là aussi une forme de l'art. C'est ainsi qu'il ne concevait pas que l'on ensevelît un proche ou un ami sans qu'une sépulture honorable perpétuât son souvenir. Il y fallait notamment quelque belle épitaphe, du genre de celle qu'il composa pour son ami Jacques de Carrare[2]. Pour le tombeau de son petit-fils (près de Pavie), il composa également une inscription, en six distiques, qu'il eut soin de faire graver dans le marbre en belles lettres d'or[3]. L'influence des souvenirs antiques perce dans cette préoccupation d'assurer à chacun un asile suprême digne de lui.

L'idée de la gloire posthume hantait de tout temps le poète : il y fait allusion dans le dernier chant de l'*Africa* : mais, à ce moment, il préférait à une sépulture somptueuse la survie dans la mémoire du grand nombre :

> Tu (Africa) nomen renovare meum studiosa memento;
> Qua potes; hac redeat saltem sua fama sepulto
> Et cineri reddatur honos. Mihi dulcior illo
> Vita erit in populo et contemptrix gloria busti [4].

Avec le temps, l'auteur du *Canzoniere* revint à des idées moins spiritualistes. Son testament contient une longue énumération des sanctuaires entre lesquels ses héritiers auront le choix pour y fonder sa sépulture, selon qu'il mourra dans telle ou telle localité. La piété du chrétien se mêle d'ailleurs ici à la gloriole du disciple des anciens : s'il meurt à Milan, il demande à être enterré dans la basilique de Saint-Ambroise; si à Rome, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure ou de Saint-Pierre; si à Parme, dans la cathédrale; en dehors de ces villes, ce sont les églises des Franciscains qui l'attirent de préférence. Il insiste, par contre, pour que sa dépouille mortelle soit restituée à la terre avec la plus grande

bibet aquam, quam libenter bibit, multo libentius quam vinum. » (Admirez le trait delicat qui accompagne ce legs !)

1. « Nihil mihi magis quam pompa displicet. » (Epistola ad Posteros. Fracasseti, *Epistolæ de Rebus familiaribus*, t. I, p. 2.)

2. « Incidendum marmori, ad quod poliendum insignis nunc artificum desudat industria. » (*Ep. fam.*, livre XI, ép. III; éd. Fracassetti, t. II, p. 112.)

3. « Bustum ego marmoreum illi infantulo, apud Ticini urbem, bissex elegiis inscriptum, literisque aureis exaratum, statui, quod vix alteri facerem et mihi ab altero fieri nollem. » (*Ep. sen.*, livre X, ép. II.) L'épitaphe du petit-fils de Pétrarque se trouve aujourd'hui au palais Malaspina, à Pavie. (Dell' Acqua, *Il Palazzo ducale Visconti in Pavia e Francesco Petrarca*, p. 26.)

4. *Africa,* livre IX, vers 462 et suivants.

humilité et toute l'abjection possible[1]. Mais gardons-nous bien de prendre cette prescription au pied de la lettre : ses objurgations n'empêchèrent pas, en effet, ses héritiers de faire célébrer ses funérailles avec une grande pompe.

Conformément aux intentions du défunt, son gendre Francesco de Brossano lui éleva, sur la place de l'église, le tombeau de marbre rouge qui



LE TOMBEAU DE PÉTRARQUE, A ARQUA

s'y dresse de nos jours encore. En 1547 (non en 1667, comme le rapporte l'abbé de Sade[2]), un buste vint orner la sépulture. Celle-ci, d'ailleurs, eut à subir toutes sortes d'épreuves : en 1630, un fanatique de Pétrarque (quel excès de vénération!) la viola pour y dérober, à titre de relique, un bras du squelette[3].

Dans notre siècle, le mausolée tombait en ruines; les pierres s'étaient disjointes et des herbes poussaient dans les interstices. En 1843, le comte Carlo Leoni, de Padoue, le fit convenablement restaurer[4].

Il est temps de résumer cette trop longue enquête, si incomplète cependant.

1. « Corpus... terræ... volo restitui : et hoc absque omni pompa, sed cum summa humilitate et abjectione quanta esse potest... »

2. *Mémoires*, t. III, p. 800.

3. Voy. Moschetti, *La Violazione della Tomba di Francesco Petrarca nel 1630*. Padoue, 1899.

4. Jusserand : *Revue de Paris*, *loc. cit.*

Si nous ne sommes pas en droit de demander à Pétrarque un cours d'esthétique raisonné, ni des vues pénétrantes sur la mission éducatrice de l'art, sachons-lui du moins gré de la rectitude de son instinct.

Ayant assisté aux prodiges opérés par Giotto, il avait apprécié, comme il convenait, la rénovation de la peinture; tout ébloui encore par les chefs-d'œuvre de l'illustre peintre florentin, il n'entrevoyait pas que l'art pût aller plus loin.

Par contre, il constatait à tout instant l'infériorité de la sculpture contemporaine : « eo enim in genere impar prorsus est nostra ætas[1]. »

Et pourtant, entre ces deux arts, ses préférences n'étaient pas douteuses : après les avoir comparés avec soin, — on sait si par la suite, au xve et au xvie siècle, ce parallèle passionna les artistes et les amateurs, — il se prononce résolument en faveur de la sculpture[2].

En matière d'orfèvrerie, il semble avoir penché pour les formes les plus simples : ce n'est pas sans une nuance de reproche, en effet, qu'il signale ces vases d'argent et d'or sur lesquels on ciselait, non seulement du lierre, des pampres ou des grappes, mais encore des forêts entières peuplées de quadrupèdes ou d'oiseaux; bref tout ce que l'œil pouvait voir, l'oreille entendre, l'esprit imaginer[3].

Au reste, vis-à-vis de l'art, Pétrarque était loin de faire preuve de la même tolérance que vis-à-vis de la littérature. L'auteur du *Canzoniere,* de l'*Africa*, et de tant d'autres ouvrages plus ou moins mondains, le disciple de Cicéron et de Virgile, n'admettait qu'avec des réserves que l'on représentât en peinture ou en sculpture des sujets profanes : il prêchait en faveur de l'art religieux[4].

En ce qui touche l'architecture, rien n'indique que Pétrarque entrevît un style plus rationnel, plus ample ou plus harmonieux que le style gothique, surtout tel que celui-ci se manifestait dans la haute Italie : à Milan, à Pavie, à Padoue, à Vérone, à Venise, c'est-à-dire à la fois léger, pittoresque et riche.

1. *Ep famil.*, livre V, ep. xvii; ed. Fracassetti, t. I, p. 295.

2. « Accedunt hæc (statuæ) ad naturam propius quam picturæ; illæ enim videntur tantum, hæ autem et tanguntur, integrumque ac solidum, eoque perennius corpus habent, quam ob causam picturæ veterum nulla usquam, cum adhuc innumerabiles supersint statuæ. Unde hæc ætas in multis erronea, picturæ inventrix vult videri, sive quod inventioni proximum, elegantissima consumatrix, limatrixque, cum in genere quolibet sculpturæ, cumque in omnibus signis ac statuis longe imparem se negare temeraria, impudensque non audeat. » (*De Remediis*, livre I, dial. xli.)

3. « Novissime autem his diebus non hederas modo, vel pampinos, vel corymbos, sed ipsas cum incolis suis sylvas, omne genus arborum ac ferarum, et volucrum et hominum vultus, et quæcunque vel oculus vidit, audivitque auris vel mens finxit, in auro expressa, vel argento longa jam consuetudine non miratur, gemmis inhians de quibus paulo ante tractavimus.» (*De Remediis : Opera*, éd. de 1581, p. 41.)

4. « Delectari quoque sacris imaginibus, quæ spectantes beneficii cœlestis admoneant, pium sæpe, excitandisque animis utile : prophanæ autem, etsi interdum moveant, atque erigant ad virtutem, dum tepentes animi rerum nobilium memoria recalescunt : amandæ tamen aut colendæ æquo amplius non sunt, ne aut stultitiæ testes, aut avaritiæ ministræ, aut fidei sint rebelles, ac religioni veræ, et præcepto illi famosissimo : Custodite vos a simulachris. » (*De Remediis*, éd. de 1581, p. 40.)

Quelque avance qu'il eût prise sur ses contemporains, on ne pouvait raisonnablement pas lui demander de jeter par-dessus bord toutes les conventions de son temps. Quelle vraisemblance qu'un homme du XIVe siècle jugeât les œuvres d'art comme devaient les juger, nous ne dirons pas ses successeurs du XVe, encore si réfractaires aux notions du goût (sauf peut-être le Pogge et Æneas Sylvius), mais les humanistes du XVIe! Agir différemment eût été un prodige, un miracle; or, l'ambition de notre héros ne consistait qu'à se montrer en tout profondément humain.

Grâce à une ouverture d'esprit rare, l'initiateur qui ramena l'attention sur l'art antique fut aussi celui qui révéla aux artistes contemporains les beautés du paysage.

Tout un siècle avant Æneas Sylvius Piccolomini, à qui l'on a parfois attribué le mérite d'avoir su, le premier parmi les modernes, décrire un paysage avec poésie et avec précision [1], Pétrarque s'entend à dérouler sous nos yeux de vastes panoramas ou à fouiller, jusque dans leurs moindres replis, les bocages ombreux, les grottes tapissées de mousse et égayées par une source. Outre ses incomparables tableaux de Vaucluse, il suffit de relire le joli croquis de sa villa de Carigliano [2].

Est-ce à dire que, sur-le-champ, sous la secousse instantanée des sonnets du *Canzoniere,* des *Epistolae familiares* ou des *Epistolae seniles,* les artistes aient fait volte-face? Est-ce à dire que, dans les vingt-quatre heures, ils aient substitué aux sites rocailleux — les seuls en honneur jusque-là — des plaines aux molles ondulations, sillonnées de riants cours d'eau, des bosquets touffus, au milieu desquels brillaient des oranges ou chantaient des oiseaux? Le progrès ne procède point par soubresauts pareils. L'essentiel, c'est que Pétrarque ait ouvert les yeux de ses contemporains sur l'infinie variété des panoramas de la Provence ou de l'Italie, qu'il en ait analysé la structure, qu'il ait enseigné à en formuler les traits caractéristiques. Les germes ainsi déposés devaient forcément fructifier tôt ou tard. Déjà, dans les fresques de la chapelle Saint-Jean, au palais des Papes d'Avignon, l'artiste — un Italien, sans conteste — a représenté une pelouse émaillée de fleurs [3] et placé, sous un bosquet délicieux, le Christ au Jardin des Oliviers [4]. (Vers la même époque, un bois d'orangers apparaît dans le *Triomphe de la Mort* du Campo-

1. Burckhardt, *Cultur der Renaissance*, IVe section. — Cf. de Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 27-28. — Sur le sentiment du paysage chez Nelli (Simonide), voy. Cochin, *Un Ami de Pétrarque. Lettres de Francesco Nelli à Pétrarque*, p. 28. Paris, 1892. — Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. II, 2e partie, p. 22-23. Fribourg-en-Brisgau, 1900.

2. *Ep. famil.*, livre XIX, lettre XVI, *in fine.*

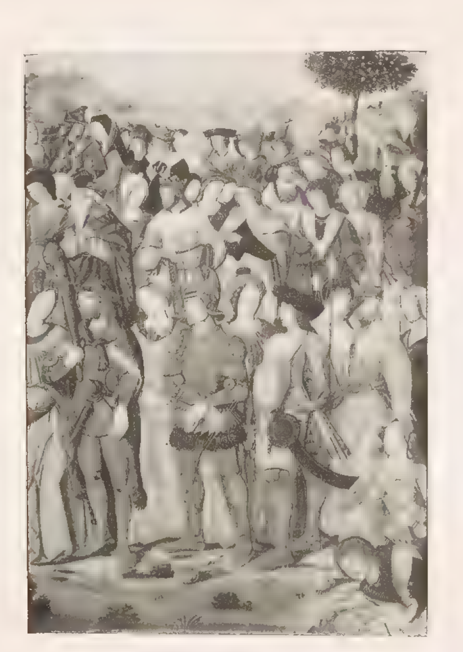
3. E. Müntz, *Fresques inédites du XIVe siècle au Palais des Papes, à Avignon*, p. 7; cf. p. 10.

4. Gravé dans *La France artistique et monumentale*, t. I, p. 184.

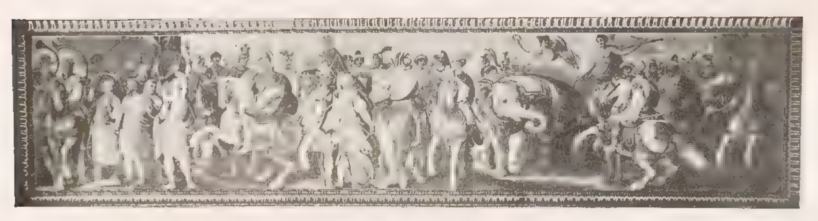
Santo de Pise. Sans prétendre établir un rapprochement entre les fragments de paysages de la chapelle Saint-Jean et les sonnets ou épîtres de Pétrarque, nous croyons pouvoir opposer la richesse de cette végétation à l'aridité des fonds de Giotto ou de son École[1]. Le contraste ne saurait être nié.

On voit dans combien de directions s'est exercée l'activité artistique de Pétrarque, combien d'idées il a suggérées aux peintres, aux sculpteurs, aux miniaturistes, aux médailleurs, quelles leçons il leur a données. Son enseignement — et c'est là qu'il faut en chercher la véritable pierre de touche — devint plus fécond encore après sa mort : l'historien, en le négligeant, omettrait un des facteurs les plus énergiques de la Renaissance.

1. Voy., sur ces derniers, le mémoire de M. W. Kallob : *Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert.* Vienne, 1900. (Extr. du *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen.*)



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR (FRAGMENT)
Miniature française du XVI[e] siècle.
(Bibliothèque Nationale. Fonds français, n° 594.)



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE, PAR LE TEMPESTA
(Palais Ruspigliosi, à Rome.)

CHAPITRE II

L'ICONOGRAPHIE DE PÉTRARQUE ET DE LAURE

I



De même que tant d'artistes s'évertuèrent à interpréter les créations poétiques de Pétrarque, de même plus d'un tint à honneur de perpétuer les traits du grand homme. Une centaine, peut-être, de peintures, de miniatures, de sculptures, datant des XIVe, XVe et XVIe siècles, ont la prétention de le représenter. Jusqu'ici, malheureusement, la critique les a acceptées pêle-mêle [1], sans s'apercevoir que, dans les unes, le poète avait le nez aquilin, dans les autres, le nez camus !

Avant de passer en revue ces effigies si contradictoires, nous essaierons, à l'aide des témoignages écrits, de reconstituer la physionomie du chantre de Laure.

La nature avait doté Pétrarque d'une constitution merveilleuse : à peine s'il avait besoin de sommeil; sa sobriété était extrême. Il nous raconte lui-même que, dans sa jeunesse, son corps, bien qu'il ne fût pas très robuste, était d'une grande dextérité. « Ma figure, ajoute-t-il, sans être d'une beauté remarquable, pouvait plaire dans la fleur de mon âge. Mon teint était frais,

1. Voyez, entre autres dissertations, le mémoire de M. Eugène d'Auriac, *Laure et Pétrarque, Étude iconographique*. Amiens, 1882. Extr. de *l'Investigateur*.

entre le blanc et le brun; mes yeux vifs et ma vue fort longtemps pénétrante; mais, contre mon attente, elle s'affaiblit tellement après ma soixantième année, qu'il me fallut, à mon grand regret, recourir aux lunettes. Mon corps qui, jusque-là, avait été très sain, fut envahi par la vieillesse et, avec elle, par le cortège ordinaire des infirmités[1]. » — Ailleurs, Pétrarque nous apprend que ses cheveux commencèrent à blanchir dès l'âge de vingt-cinq ans[2].

Boccace ajoute quelques touches à cette esquisse; il insiste sur le mélange de gravité et d'affabilité qui caractérisait son ami; celui-ci avait horreur du bavardage, mais lorsqu'on le mettait sur un sujet qui l'intéressait, il montrait une verve intarissable; sa démarche était posée; ses manières bienveillantes[3].

En avançant en âge, Pétrarque prit de l'embonpoint; tous les témoignages s'accordent là-dessus[4].

De bonne heure, les admirateurs de Pétrarque s'efforcèrent de conquérir son portrait. L'un d'eux, Pandolfo Malatesta, seigneur de Pesaro (1325-1373), chargea par deux fois des peintres habiles de pourtraire son correspondant, qu'il ne connaissait pas encore de vue. Pétrarque, — c'est du moins ce qui semble résulter de son propre témoignage — ne se prêtait pas volontiers à ce genre d'expériences; aussi les deux portraits laissèrent-ils beaucoup à désirer[5].

1. *Épître à la Postérité*, p. 7. Le passage, souvent cité, de P. P. Vergerio (de Sade, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque*, t. III, pièces justificatives, p. 13. — De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 103, 383), n'est qu'une paraphrase du texte de Pétrarque.

2. *Ep. sen.* — Cf. Hortis, *Scritti inediti di Francesco Petrarca*, p. 278-279. Trieste, 1874. — Cochin, *La Chronologie du Canzoniere de Pétrarque*, p. 69, 128.

3. « Statura quidem procerus, forma, venustus, facie rotunda atque decorus, quamvis colore et si non candidus non tamen fuit obscurus, sed quadam decenti viro fuscositate permixtus. Oculorum motus gravis; intuitus lætus et acuta perspicacitate subtilis, aspectu mitis, gestibus verecundus; quam plurimum risu lætissimus, sed nunquam cachino inepto concuti visus; incessu moderatus; prolatione placidus et jocosus, sed rara locutione utitur nisi interrogatus, et tunc verba debita gravitate pensata sic interrogantibus profert in patulo, ut ad audiendum attrahat etiam idiotas, et eosdem per longissima spatia durante sermone sine taedio, imo cum delectatione multiplici, ut ita loquar, teneat irretitos in tantum, ut sint qui hunc audiendo concedant verum a cantibus Sirenarum sociorum ducis Naricii naves fuisse submersas, dum se a dulcedine prolationis istius quodammodo comperiant fore captos. » (Rosetti, *Petrarca, Giul. Celso e Boccaccio; illustrazione bibliologica;* Trieste, 1828, p. 321-322.)

Philippe Villani, de son côté, rapporte que Pétrarque fut « aspectu pulcher et venerabilis, statura procerus, hilari facie et lineamentis proportionata venustate, quæ tamen a gravitate philosophica non recederet; vocis sonoræ atque redundantis, suavitatis tantæ atque dulcedinis ut nescirent etiam doctissimi ab ejus collocutione discedere. Ingenii et memoriæ singularis, studii ardentissimi e perennis. » (*Apud* de Sade, *Mémoires*, t. III; pièces justificatives, p. 11.)

4. Cf. Voigt, *Die Wiederbelebung*, t. I, p. 105.

5. « Multos quidem ille vir per annos, antequam me videret, loquaci tantum fama excitus, pictorem non exiguo condictum, nec paucorum dierum spatio misit ad locum qui ea me tempestate incolam habebat, ut is sibi in tabellis exoptatam ignoti hominis faciem reportaret. Quod cum me nescio factum esset, longo post tempore, gravi bello turbatis hunc Italiæ rebus exigente, Mediolanum venit, ubi tunc eram, et licet variis undique motibus, periculisque

Pandolfo Malatesta, — on vient de le voir par le passage rapporté en note, — fit choix, pour le second portrait, d'un « magnus artifex », très lié avec Pétrarque (« mihi familiarissimus», dit celui-ci). Mais quel était ce maître? Le biographe des artistes italiens, Vasari, n'a pas su résister à la tentation, fort grande assurément, de mettre en avant le nom du Siennois Simone Martini[1]. Celui-ci, fixé à Avignon et très lié avec Pétrarque, n'avait-il pas constamment l'occasion de voir le modèle dont il était chargé de reproduire les traits? Il faut cependant savoir écarter cette solution, en apparence si naturelle : Pétrarque, en effet, nous dit que le premier portrait fut exécuté avant que Malatesta l'eût vu à Milan, et que le second prit naissance beaucoup plus tard. Or Simon étant mort en 1344, et Pétrarque ne s'étant fixé à Milan que longtemps après, le simple rapprochement des dates forme un obstacle invincible à l'hypothèse de Vasari. Ajoutons qu'à la mort de Simon, Malatesta ne comptait que dix-neuf ans.

Nous ignorons ce que sont devenues les peintures exécutées pour Malatesta.

Le portrait de Pétrarque, conservé au château de Pavie, en compagnie de Galéas II Visconti[2], n'a pas été mieux partagé. Nous savons seulement

distractus, quibus unum caput minime suffecturum diceres, nihil tamen prius habuit, nihil antiquius; quam ut vultum cerneret, cujus vidisset imaginem. »

» Denique victor in patriam, confecto bello, multa cum gloria reversurus, quod neque pictor primus votum ejus implesset, et mutata annis esset effigies mea, alterum adhibuit, unum quidem ex paucissimis nostri ævi pictoribus, adhibiturus Zeuxim aut Prothogenem, aut Parrhasium, aut Apellem, si nostro sæculo dati essent, sed omnis ætas contenta suis ingeniis sit oportet, misit ergo quem potuit, magnum prorsus artificem, ut res sunt, qui cum ad me venisset, dissimulato proposito, meque lectioni intento, ille suo jure assidens. Erat enim mihi familiarissimus, nescio quid furtim stylo ageret, intellexi fraudem amicissimam, passusque sum nolens, ut ex professo me pingeret, quod nec tamen omni artis ope quivit efficere. Sic mihi, sic aliis visum erat, cur si quæris nescio, nisi quod sæpe vehementius tentata succedunt segnius, et nimia voluntas effectum negat. Eam tamen ipsam imaginem, tantus ille dux secum tulit, interque delitias habuit, ob hoc unum, quod meo saltem nomine facta esset. » (*Ep. Sen.*, livre I, lettre VI; *Opera*, éd. de 1581, p. 746.)

1. « [Simone] ebbe invenzione dalla natura, e si dilettò molto di ritrarre di naturale; ed in ciò fu in tanto tenuto il miglior maestro de' suoi tempi, che il signor Pandolfo Malatesti lo mandò insino in Avignone a ritrarre messer Francesco Petrarca, a richiesta del quale fece poi con tanta sua lode il ritratto di Madonna Laura. » — Quoique Vasari accorde tant d'éloges au portrait de Laure, rien ne nous autorise à croire qu'il l'ait vu; il parle uniquement d'après Pétrarque, dont les poésies lui étaient familières

Un autre portrait de la main de Simon se trouverait, d'après Vasari, à la chapelle des Espagnols, parmi les gardiens de l'Église du Christ, à côté d'un chevalier de Rhodes. Mais cette face de satyre, pour employer les expressions du comte Cicognara, n'a rien de commun avec les traits du chantre de Laure. Et puis nous savons aujourd'hui que Simon n'a été pour rien dans la décoration de la chapelle des Espagnols. (Vasari, éd. Milanesi, t. I, p. 560.)

2. « In quale atteggiamento vi fosse stato rappresentato il Petrarca, lo rileviamo da una vita del medesimo scritta da Girolamo Squarciafico, il quale, citando Giuseppe Brivio, narra di Giovanni Galeazzo Visconti che, ancor fanciullo, essendo stato invitato dal padre Galeazzo II ad indicare il più dotto fra i personaggi che si trovavano presso di lui, additò il Petrarca. Questo fatto era dipinto a chiaro oscuro nel castello, come riferisce Girolamo Bossi sotto l'anno 1367 nella sua storia MS. di Pavia. »

« In un convocato del Consiglio generale di Pavia in data 5 Gennajo 1583 trovasi deliberato che ad instanza dell' istoriografo Aldo Manuzio nob. veneziano, si dovesse mandargli a spese della città il disegno a penna di messer Francesco Petrarca

qu'il existait déjà en 1367, et qu'il disparut postérieurement à 1583. On trouvera en note quelques documents, fort vagues, sur cette peinture.

Mais ne trouverons-nous pas aussi à Padoue, qui servit si longtemps de résidence à Pétrarque, quelques indications sur l'extérieur du poète, sur sa physionomie ?

A priori, l'affirmation ne saurait être douteuse. Nous savons, en effet, grâce à un auteur du commencement du XVI[e] siècle, Marc Antonio Michiel[1], que la salle des Géants (aujourd'hui bibliothèque), au Palais du Capitaine de Padoue, contenait le portrait de Pétrarque, en compagnie de son ami Lombardo della Seta, et que la double effigie avait pour auteurs Altichiero de Zevio et Ottaviano Prandino de Brescia. En réalité, ce portrait daterait seulement, d'après M. de Schlosser, du début du XV[e] siècle; il aurait été intercalé après coup, peut-être du temps de Pisanello.

Le manuscrit de Darmstadt, dont il a été question ci-dessus, contient une copie littérale du portrait de la « Sala dei Giganti », copie, elle aussi, interpolée[2]. L'expression y est à la fois sentimentale et vieillotte. Aussi un écrivain contemporain des plus distingués, M. Jusserand, a-t-il cru, devant cette effigie trompeuse, avoir affaire à « un de ces fins et malins curés de campagne d'autrefois, le curé qui savait tout et qui faisait la loi au village. La tête, ajoute-t-il, est ronde, les membres forts, le personnage corpulent. Il est rasé, encapuchonné, emmitouflé, confortable. La bouche est grande et les lèvres minces... »

Nous dirons tout à l'heure pour quelles raisons nous refusons de croire à l'authenticité de ce portrait.

L'évêché de Padoue, de son côté, contient un débris de fresque, provenant de la maison habitée, croyait-on, par Pétrarque, près du Dôme de la même ville : on y voit le poète de profil et à mi-corps, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, la cape relevée laissant le front découvert[3].

con i colori secondo l'imagine sua che è nel castello. » (Dell' Acqua. *Il Palazzo ducale Visconti in Pavia e Francesco Petrarca;* Pavia, 1874, p. 15-16.)

1. *Notizie d'opere di disegno*, éd. Morelli, p. 30, 157. Venise, 1800. — Cf. Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 634.

2. *Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 189.

3. Voy. les détails, *apud* de Nolhac : *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 378-379. — La fresque de Padoue, excessivement estompée et dépourvue de tout caractère, a été publiée en photographie dans le volume : *Padova a Francesco Petrarca nel quinto centenario dalla sua morte*. (Padoue, 1874.) — Il en existe aussi une gravure, par Mauro Gandolfi (1774-1834), dans laquelle l'original est attribué à Guariento. — M. Zardo croit à l'authenticité du portrait provenant de la maison de Pétrarque, à Padoue. (*Il Petrarca e i Carraresi*, p. 73 74.)

L'impartialité nous fait un devoir de reproduire ici un extrait de la lettre que nous a adressée à ce sujet M. le commandeur Moschetti, le savant directeur du Musée civique de Padoue. « Du portrait qui se trouve au palais épiscopal, il est bien difficile de parler, parce que l'unique reproduction au burin qui en a été faite est tout à fait différente de l'original. J'ai voulu, pour votre service, revoir les deux portraits, et j'ai bien constaté la diversité du nez dont vous m'aviez parlé. Mais il faut considérer que, de

Mais en examinant cet ouvrage (attribué à Guariento), on ne tarde pas à découvrir qu'il a été défiguré par les restaurations et qu'il n'offre pas la moindre analogie avec les documents dont il sera question plus loin. Le nez y est remarquablement court, tandis que, dans les miniatures, il se distingue par des dimensions monumentales. Le reste de la physionomie n'est pas moins en contradiction formelle avec les autres portraits anciens du poète. Dire que la fresque du palais épiscopal de Padoue a été mise en lumière par Marsand, ce n'est pas précisément en augmenter l'autorité, car qui ignore que l'acuité de la critique n'était pas le fort de cet érudit !



PRÉTENDU PORTRAIT DE PÉTRARQUE
(Miniature du manuscrit de Darmstadt reproduisant la fresque du Palais des Capitaines, à Padoue.)

D'autre part, les innombrables tableaux, miniatures, sculptures, qui passent pour représenter Pétrarque, offrent entre eux des divergences à nous faire désespérer de jamais connaître son véritable visage. Ils ne s'accordent que sur deux points : à nous le montrer imberbe et coiffé du capuchon monacal.

Si nous voulions passer en revue toutes ces effigies, nous aurions fort à faire; bien plus, nous risquerions, devant tant de témoignages contradictoires, de perdre de vue la véritable image du poète.

Il nous a paru préférable, au lieu de nous perdre dans des détours, d'aller droit au but et de nous attacher à deux ou trois portraits d'une authenticité indiscutable. A l'aide de ces documents, qui sont les plus vieux

l'un à l'autre, il y a une très grande différence d'âge, car dans le portrait du palais épiscopal on voit un homme frais et rond, dans la fleur de l'âge; dans l'autre, nous avons un vieillard presque desséché, dont la peau laisse deviner toutes les saillies des os. Il est donc bien aisé d'expliquer ces différences des parties plus prononcées du visage, pendant qu'on voit de très claires ressemblances dans la courbe du front et surtout dans les lignes et la couleur des yeux. Ajoutez aussi que la tradition qui fait de cette peinture du palais épiscopal le portrait de Pétrarque est très sûre et très ancienne, et que M. de Nolhac n'en a point du tout douté. »

en même temps que les plus concordants, nous avons réussi à écarter du coup la masse infinie des portraits apocryphes.

Grâces en soient rendues à M. de Nolhac : en attirant l'attention sur une miniature d'un manuscrit du *De Viris illustribus*, conservé à la Bibliothèque Nationale (fonds latin, n° 6069^{F}), il a découvert la piste véritable.

Ce beau portrait, de profil et en buste, lavé à l'encre de Chine et relevé de quelques légères touches de cinabre, nous montre une physionomie à la fois investigatrice et méditative. Le regard est perçant; le nez aquilin, un peu pointu; les lèvres sont serrées; quant au menton, assez développé, il exprime la volonté. La sévérité du costume monacal ne contribue pas à adoucir les traits. Selon toute apparence, nous avons devant nous un quinquagénaire. Nous sommes loin, on le voit, de l'adolescent qui se faisait remarquer par son élégance aux universités de Montpellier et de Bologne; loin aussi du mélancolique chantre de Laure. Cependant, malgré le sérieux qui caractérise l'ensemble, il y perce une bonté, une chaleur, qui lui conquièrent immédiatement toutes nos sympathies.



PORTRAIT DE PÉTRARQUE
(Bibliothèque Nationale, fonds latin, n° 6069^{F}.

Comme l'exemplaire du *De Viris illustribus* de la Bibliothèque Nationale a été achevé de transcrire à Padoue, en 1379, quatre ans et demi après la mort de Pétrarque, par son ami Lombardo della Seta, le portrait qui l'orne présente, on le reconnaîtra, tous les caractères de l'authenticité.

Celle-ci devient plus manifeste encore en présence de deux portraits inconnus de M. de Nolhac : l'un — une miniature — qui se trouve à la Bibliothèque Vaticane; le second — un tableau — qui fait partie du musée Calvet, à Avignon.

Dans le portrait de la Vaticane (n° 3198), qui a été mis en lumière par le R. P. Cozza Luzi[1], l'amant de Laure a le nez plus aquilin encore et l'expression plus dure, plus hautaine que dans le portrait de la Bibliothèque

1. *Archivio storico dell' Arte*, 1895, p. 238 242.

Nationale; mais l'identité des deux effigies n'est pas contestable. Le profil est resté le même, mais l'âme en a disparu. C'est un pédant, non un poète que nous avons devant nous.

De l'une ou de l'autre de ces miniatures procède un petit tableau à l'huile, sur panneau, du XVIe siècle, conservé au musée d'Avignon (n° 446). On y relève le même nez aquilin et un menton plus proéminent encore; seule l'expression de la bouche est cherchée et affadie. Sur le capuchon brun qui recouvre la tête est posée une couronne de laurier.



PORTRAIT DE PÉTRARQUE
Musée Calvet, à Avignon.

Citons encore, au Cabinet des Estampes de Paris (volume des portraits de Pétrarque), une gravure ancienne (sans légende), de profil, tournée à gauche, et qui montre le même nez busqué, le même menton haut.

Le portrait de face, exposé au Musée des Offices (Brogi, n° 1203), n'est pas en contradiction avec les précédents. Si nous en jugeons par la couronne de laurier posée sur le capuchon, nous avons affaire à une de ces adaptations, à un de ces arrangements, si chers au XVIe siècle.

Des portraits de profil, issus de la miniature du *De Viris illustribus*, rapprochons maintenant, avec M. de Nolhac, le beau portrait de trois quarts, qui orne l'initiale d'un autre manuscrit de la Bibliothèque Nationale, le *Liber Rerum memorandarum* (fonds latin, n° 6069 T). Le poète s'y montre en buste et de trois quarts, tourné à droite. Quoique le nez y soit sensiblement plus droit que dans les portraits précédents, nous n'hésitons pas à y reconnaître l'image de Pétrarque; la bouche est petite et pincée; les yeux sont gris; on a rendu jusqu'aux traces de barbe. Une étoffe verte recouvre le front et est recouverte à son tour par un capuchon brun.

Ce qui ajoute à l'intérêt de ce manuscrit, c'est que, d'après une communication dont nous sommes redevables à l'obligeance de M. Léon Dorez, il est enrichi de notes autographes de Pétrarque : il a donc été exécuté de

son vivant et sous sa direction. Nous ajouterons qu'il était destiné à son ami Galéaz II Visconti, dont il porte les armes, et qu'il a fait partie de la Bibliothèque de Pavie, où il figurait sous le n° 940[1]. Le frontispice, où se trouve l'initiale en question, est orné de rinceaux et d'animaux plus ou moins fantastiques, au milieu desquels se trouvent cinq personnages assis, lisant, écrivant ou méditant, des historiens ou des philosophes. La facture en est très libre déjà (gravé p. 70).

En apparence, ce portrait de trois quarts devrait représenter Pétrarque à un âge moins avancé que celui de profil, puisqu'il a été exécuté du vivant de l'original et que l'autre a pris naissance seulement après sa mort. Mais rien ne prouve que l'effigie du manuscrit n° 6069[F] ne reproduise pas un document plus ancien, nous voulons dire une effigie peinte quinze ou vingt années auparavant. Ce qui nous induit à le croire, c'est que Pétrarque y paraît plein de vigueur, tandis que, dans le portrait de trois quarts, il est pâle et amaigri, comme il le devint à la suite des maladies qui signalèrent les deux ou trois dernières années de sa vie[2].



PORTRAIT DE PÉTRARQUE
Bibliothèque du Vatican, n° 3198.

En présence de documents si probants, nous n'hésiterons pas à écarter les deux petits bas-reliefs de la « casa Peruzzi », qui ont fait leur apparition au XVIIIe siècle, et qui nous montrent, en buste, Pétrarque de profil, et Laure de trois quarts, la main droite appuyée sur la poitrine. D'après l'inscription : SIMON DE SENIS ME FECIT SVB A. D. MCCCXLIIII[3], nous aurions affaire à un ouvrage de Simone Martini, exécuté en 1344.

Les doutes les plus graves planent sur l'authenticité du marbre si miraculeusement tiré des ténèbres, et tout semble prouver que nous avons

1. D'Adda, *Indagini..... sulla Libreria Visconteo-Sforzesca del castello di Pavia*, t. I, p. 86.

2. Cette miniature est à rapprocher de celle qui se trouve en tête d'un recueil d'œuvres latines de Pétrarque, conservé à la « Marciana » de Venise: Lat., cl. VI, 86; XIVe siècle. (De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 383. — Cf. *I Codici petrarcheschi*, p. 188.)

3. Gravé dans les *Mémoires* de l'abbé de Sade, t. III, p. 103. Cf. t. I, notes, p. 73. Voir aussi *Notizie sopra due piccoli Ritratti in basso rilievo rappresentanti il Petrarca e Madonna Laura*. Paris, 1821. — Une copie en bas-relief de cette effigie, conservée au château de Condé en-Brie, nous a été signalée par M. Blondiot, directeur des Postes et Télégraphes, à Châlons-sur-Marne.

affaire, ici encore, à un de ces ouvrages de restitution ou à une de ces fraudes, si fréquents dans l'iconographie pétrarquesque. L'examen direct de la double effigie ne manquerait pas de transformer les doutes en certitude. Malheureusement, il ne nous a pas été donné de procéder à cette vérification.

Innombrables sont, à partir de la fin du XIVe siècle, les portraits en miniature.

Le plus célèbre d'entre eux est celui de la Bibliothèque Laurentienne, où Pétrarque se montre en compagnie de Laure. L'autorité en est malheureusement atténuée par ce fait que le manuscrit date déjà du XVe siècle[1].



PORTRAIT SUPPOSÉ DE PÉTRARQUE
(Musée des Offices.)

De nombreux portraits de Pétrarque — plus ou moins fantaisistes — prirent naissance au XVe siècle.

Un des premiers en date fut celui que dom Lorenzo Monaco (mort vers 1425) peignit à Florence, et qui a depuis longtemps disparu[2].

Le portrait en pied de Pétrarque, peint à fresque par Andrea del Castagno († 1457), a été mieux partagé : il se trouve aujourd'hui au couvent de Sainte-Apollonie, à Florence. Il est fâcheux qu'il manque de caractère ; le nez y est droit, la bouche tortillée en cœur, l'ensemble sans expression.

1. De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 376.
Au siècle suivant, le portrait de la Laurentienne fut popularisé par la gravure publiée dans *Il Petrarcha*, de Vellutello (Venise, Giolito, 1547 ; fol. II v° ; éd. de 1553). D'elle dérive également le tableau, du XVIIe siècle (n° 461), conservé au musée Calvet, à Avignon.
Nous n'avons rien négligé pour donner ici une reproduction directe de cette double miniature. Mais l'administration — jadis si libérale — de la Laurentienne nous a refusé l'autorisation de la faire photographier, sous prétexte que son état de conservation ne permettait pas de l'exposer à des opérations photographiques ! Comme si le fait de placer un manuscrit pendant un instant devant un objectif pouvait l'endommager en quoi que ce soit ! Le texte de la réponse officielle mérite d'être placé sous les yeux du lecteur : « Non mi è possibile autorizzare i signori Fratelli Alinari ad eseguire la fotografia dei ritratti di Laura e del Petrarca ... e ciò a causa dello stato di conservazione delle due miniature, le quali soffrirebbero gravi danni se fossero esposte a operazioni fotografiche » (lettre du 19 mai 1900). Ce sont là des procédés — et ils ne sont pas isolés — qu'il suffit de signaler pour obtenir que justice en soit faite.

2. « Don Lorenzo Monaco, in quel medesimo tempo, e forse prima, in Santa Trinità di Firenze, dipinse a fresco la cappella e la tavola degli Ardinghelli, che in quel tempo fu molto lodata ; dove fece di naturale il ritratto di Dante e del Petrarca. » — Milanesi croit que Vasari a confondu cette cha-

Le portrait de Pétrarque par Justus de Gand, autrefois conservé au palais d'Urbin, actuellement à Rome, dans la Galerie Barberini[1], n'est très certainement que de pure fantaisie, comme les autres portraits de la même série.

Au XVe siècle également, en 1481, Giuliano da Majano incrusta, en marqueterie de bois, l'image de Pétrarque sur la porte de la salle de l'Audience, au Palais Vieux de Florence.

Nous pouvons, sans scrupule, sacrifier ici les nombreux portraits semés dans les miniatures des manuscrits latins ou italiens de Pétrarque, car la plupart sont de pure fantaisie.



PORTRAIT DE PÉTRARQUE
(Bibliothèque Nationale, n° 6069 T.)

Tel est le portrait à mi-corps (de trois quarts, tourné à droite), qui se trouve encastré dans l'initiale du manuscrit n° 6069[1] (fonds latin) de la Bibliothèque Nationale de Paris. Le poète s'y montre vêtu d'un froc brun, le front recouvert d'un capuchon brun, sous lequel perce une coiffe noire; le nez est droit, le menton assez fort, la bouche souriante, les yeux noirs.

A la Bibliothèque Nationale de Florence, citons un manuscrit des *Sonnetti et Canzoni*, soi-disant de la fin du XIVe siècle, avec un portrait en pied, assis. On y trouve également la copie du portrait de Laure, conservé à la Laurentienne[2].

Un autre portrait, du XVe siècle, se trouve dans un manuscrit du *De Remediis*, à la Laurentienne (Plut. XXVI sin., n° 5)[3].

Puis c'est un portrait, également du XVe siècle, dans un manuscrit du fonds Strozzi (n° 90).

A signaler encore, à la Bibliothèque Nationale de Paris (fonds latin, nouv. acquis. 177), une jolie plaquette sur vélin, de la fin du XVe siècle ou

pelle avec une autre située au *Carmine* et décorée vers 1400 (Vasari, t. II, p. 19-20). Ce portrait aurait été copié par Andrea del Sarto (troisième salle du Musée des Offices, auprès du portrait de Boccace. — D'Auriac, p. 29).

1. Schmarsow, *Melozzo da Forli*, p. 98.

2. *I Codici petrarcheschi delle Biblioteche governative del Regno*, p. 70-72. Rome, 1874.

3. *Ibid.*, p. 46.

Le catalogue des manuscrits de Pétrarque conservés en Italie (*I Codici petrarcheschi*) signale un certain nombre d'autres miniatures du XVe siècle, représentant le poète : Bibliothèque Riccardi, nos 1091, 1020, 1021 ; Bibliothèque Nationale de Naples (p. 104, 105, 107, 137), etc.

Un autre portrait enluminé se trouve au British Museum (Harleian, 3567, fol. 9). (De Gray Birch, *Early Drawings and Illuminations ... in the British Museum*, p. 246. Londres, 1879.)

Dans un des manuscrits de l'ancienne bibliothèque Firmin-Didot, l'initiale V du premier sonnet, « Voi ch' ascoltate », renferme une petite miniature représentant Pétrarque écrivant ses poésies. (*Catalogue illustré des Livres precieux, manuscrits et imprimés, faisant partie de la Bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot*, p. 62. Juin 1881.)

du commencement du XVI[e] siècle, contenant l'épître de Pétrarque à Pierre de Bologne sur la victoire des Vénitiens (1364). Le folio 37 est orné d'un encadrement en camaïeu vert, composé de deux colonnes historiées, entre les bases desquelles se tiennent deux « putti ». L'initiale renferme un portrait de Pétrarque, en camaïeu vert, avec quelques touches de rouge, de profil, tourné à droite, la main droite étendue, tenant de la main gauche un livre. Malgré l'inscription « Francisci vera effigies et imago Petrarchæ », ce portrait, qui se distingue par un nez long et pointu, est de fantaisie.



PORTRAIT SUPPOSÉ DE PÉTRARQUE
(Bibliothèque Laurentienne.)

La Bibliothèque de l'Arsenal possède (fonds latin, n° 2.860) une traduction des *Remèdes*, par Nicolas Oresme, copiée au début du XVI[e] siècle. On y voit, au folio 5 v°, un portrait de Pétrarque, de profil, tourné à droite. Une longue tunique violacée recouvre le poète; une branche de laurier ceint son front. Assis devant son pupitre, il écrit. Le visage est jeune; le nez aquilin et le menton saillant se rattachent peut-être à un portrait authentique.

Dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Madrid (XVI[e] siècle), le portrait du poète n'est pas sans analogies avec la miniature du *De Viris illustribus* de la Bibliothèque Nationale de Paris (gravé p. 72) [1].

Nous pourrions, à la rigueur, borner ici notre revue des portraits de Pétrarque, mais, dans ce volume où nous étudions surtout l'action du poète sur les artistes, nous avons à tenir compte, outre les portraits authentiques, des effigies où l'imagination des peintres et des sculpteurs s'est plus ou moins donné carrière. N'a-t-il pas pu arriver, d'ailleurs, que l'un ou l'autre de ces portraits de restitution procède de documents véritablement dignes de foi ?

Tel pourrait être le portrait introduit par Raphaël dans la fresque du

1. Le *Canzoniere* du musée Condé, écrit en 1572 par Camille Spannocchi, de Sienne, contient également les portraits de Laure et de Pétrarque, surmontés des armes de France. (*Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits,* t. II, p. 349-350. Paris, 1900.)

Parnasse, à la Chambre de la Signature. Le maître y représenta — c'est Vasari qui l'affirme — « il divinissimo Dante, il leggiadro Petrarca et lo amoroso Boccacio ». — En réalité, l'effigie de la Chambre de la Signature n'a aucune prétention à l'authenticité : c'est une figure créée de toutes pièces (gravé p. 73).

Vasari, à son tour, peignit à Florence, en 1544, un tableau dans lequel on voyait Dante, Pétrarque, Guido Cavalcanti, Boccace, Cino da Pistoja et Guy d'Arezzo; ce tableau, qui devint la propriété de Luca Martini, avait pour point de départ des portraits anciens (« cavato dalle teste antiche loro accuratamente [1] »).



PORTRAIT DE PÉTRARQUE
Miniature de la Bibliothèque Nationale de Madrid.

Un portrait de profil — cette fois sans ressemblance aucune — faisait partie de la collection de Paul Jove (copies au Musée des Offices et au Musée de Vienne; gravures dans l'édition bâloise des *Elogia virorum litteris illustrium,* — 1577, — et dans l'édition bâloise — 1581 — des œuvres de Pétrarque [2].

La sculpture ne s'empara que tard des traits de Pétrarque.

Le bas-relief du palais Peruzzi étant écarté comme apocryphe, le buste le plus ancien semble être celui qui fut placé sur le tombeau d'Arqua en 1547.

Les médailles qui représentent Pétrarque — elles sont au nombre de quatre — datent également d'une époque tardive (XVIe siècle) et ne sont que des pièces de restitution [3].

Innombrables enfin sont les portraits gravés : il n'y aurait nul intérêt à les énumérer, car ils n'offrent aucune valeur iconographique [4].

Parmi les portraits du XVIIe siècle, il faut repousser, comme dénué de toute ressemblance, le portrait gravé en tête du *Petrarcha Redivivus*, de Tomasini (Padoue, 1650); la bouche surtout — d'une expression astu-

1. Éd. Milanesi, t. VII, p. 673-674.
2. Voy. E. Müntz, *Le Musée de Portraits de Paul Jove*
3. Armand, *Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles,* t. II, p. 12 ; t. III, p. 153.
4. *Il Petrarcha con l'espositione d'Alessandro Vellutello* (Venise, 1538, et diverses autres éditions). — *Il Petrarchista. Dialogo di M. Nicolò Franco,* 1547 et 1557. Editions de Pétrarque, publiées à Venise, chez Giolito; à Lyon, par Jean de Tournes ou Guillaume Rouville, etc., etc. — Le médaillon publié dans le *Prontuario de le Medaglie,* de Rouville (Lyon, 1553 et 1577, fol. 188; de profil, tourné à gauche), est une pure figure de convention. — Sur d'autres portraits, voy. Tomasini, *Petrarcha redivivus,* p. 125, 165 et suiv.

cieuse et basse — est en contradition flagrante avec tous les portraits dignes de foi. Et c'est cette misérable, cette impudente caricature, qu'un sculpteur moderne a prise pour base du buste destiné au Musée Calvet[1] !

Si déjà la fixation de la physionomie de Pétrarque a soulevé tant de difficultés, que dirons-nous des portraits qui passent pour représenter Laure[2] !

Et, tout d'abord, Laure a-t-elle existé ? Bon nombre de critiques ont soutenu que non. Pour eux, Laure n'est qu'une fiction poétique, analogue à la Béatrix de Dante.



PRÉTENDU PORTRAIT DE PÉTRARQUE PAR RAPHAEL
(Chambre de la Signature.)

Cette théorie est insoutenable[3], en présence de tant de détails formels donnés par Pétrarque lui-même, en présence de la note (autographe, le fait est aujourd'hui nettement établi) tracée sur le Virgile de la Bibliothèque Ambrosienne[4].

Un des principaux arguments produits contre l'existence de Laure, c'est la liaison de Pétrarque avec l'inconnue qui lui donna deux enfants. Il est inadmissible, déclare-t-on, que le poète, en courtisant l'une, ait été lié avec une autre ! Comme c'est peu connaître le cœur humain que de soutenir une théorie pareille ! Il suffit de la signaler pour en démontrer toute l'inanité.

Cette croyance, ou plutôt cette légende, avait pris faveur, du vivant

1. D'Auriac, *Laure et Pétrarque*, p. 10.

J.-J. Bouchard, dont il a été question tout à l'heure, possédait également (1641) des « effigies Petrarchæ et Lauræ, unica tabula depictæ, manu antiqua et bona ». (Tamizey de Laroque, *Deux Testaments inédits*, p. 7.)

Un buste en marbre de Pétrarque (XIXe siècle) orne le palais Malaspina, à Pavie ; il est gravé dans la brochure de M. dell' Acqua : *Il Palazzo ducale Visconti in Pavia e Francesco Petrarca*, pl. 3.

2. Innombrables sont les dissertations consacrées aux portraits de Laure : outre le travail de Tomasini (*Petrarcha redivivus*, p. 107-108), celui de l'abbé de Sade (*Mémoires pour la vie de François Pétrarque*, t. I, p. 399, 401-402 ; notes, p. 72-79), et celui de Cicognara (*Storia della Scultura*, éd. in-8o, t. III, p. 307 et suivantes, pl. XLII, XLIII), il faut citer la brochure de M. E. d'Auriac (*Laure et Pétrarque, Étude iconographique* ; Amiens, 1882, extr. de l'*Investigateur*), et un article de M. G. Bayle, bibliothécaire à la Bibliothèque d'Avignon, sur les deux prétendus portraits de Laure conservés au Musée Calvet (*Bulletin historique, archéologique et artistique de Vaucluse* ; Avignon, 1880, p. 227-251, avec photographies). — Voyez, en outre, Fracassetti, *Lettere familiari*, t. II, p. 383 et suiv. — Henry Cochin, dans *les Lettres et les Arts* (juillet 1888). — *Il Buonarroti*, t. IX, p. 257 et suiv. — De Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, p. 33, et *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 375-376.

3. Voy. Fracassetti, *Lettere familiari*, t. I, p. 379 et suiv. — Mézières, *Pétrarque*, éd. de 1895, p. 49 et suiv. — Kœrting, *Petrarca's Leben und Werke*, p. 687.

4. La seule transcription correcte du texte a été

même du poète, chez plusieurs de ses amis intimes, tel Jacques Colonna. Écoutons, à ce sujet, un des biographes les plus savants de Pétrarque : « Colonna, dit-il, connaissait l'austère vertu de Laure et aussi les mœurs légères de Pétrarque et ses aventures peu nobles ; il le savait peu enclin à goûter l'esprit des femmes et l'agrément de leur compagnie. Il n'ignorait pas, d'ailleurs, que l'amour malheureux était la matière nécessaire des sonnets et des chansons, et que, faute d'en ressentir vraiment, plus d'un troubadour ne s'était pas fait faute d'en inventer[1]. Aussi il ne prit pas au sérieux les souffrances de Pétrarque, qui s'en fâcha et répondit assez vivement : « Il n'y a pas dans mon âme, dis-tu, d'autre Laure que le laurier poétique. J'ai tout inventé : fiction que mes poèmes, fiction que mes soupirs. Plaise à Dieu que tu aies raison, que ce soit fiction et non fureur d'amour ! Mais, crois-moi, il ne serait pas aisé de soutenir aussi longtemps une pure fable. Tu connais ma peine, tu connais ma pâleur, et je crains qu'avec ce tour d'esprit plaisant et socratique, qu'on nomme ironie, tu n'aies voulu railler ma douleur[2]. »

D'après l'abbé de Sade, dont les conclusions sont adoptées de nos jours encore par beaucoup de bons esprits, Laure était fille du seigneur de Noves ; elle naquit à Avignon en 1307, épousa en 1325 Hugues, seigneur de Sades, et mit au jour onze enfants[3]. Elle parut pour la première fois aux yeux de Pétrarque le 6 avril 1327[4], mourut de la peste le 6 avril 1348 et fut enterrée à Avignon, dans l'église des Cordeliers[5].

Il est certain que si le *Canzoniere* porta aux quatre coins de l'Europe la renommée de Laure, sa personnalité ne fut connue que d'un petit nombre d'entre les intimes de son amant, tel Simone Martini, qui fit son portrait, tel Sennuccio del Bene[6], tel Socrate, qui fit parvenir à Pétrarque la nouvelle de sa mort. Rien de plus touchant que le sentiment de réserve, de discrétion et, risquons le mot, de pudeur, qui empêcha le chantre de parler

donnée par M. de Nolhac : *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 407-408.

1. Pétrarque lui-même avait proclamé qu'être capable de décrire ses souffrances, c'était peu souffrir :

> Chi può dir com' egli arde, é 'n piccio foco.

(Sonnet CXVIII.)

Deux siècles plus tard, Philippe Desportes reprit là-dessus, en de beaux vers souvent cités, le chantre de Laure :

> Celle qui dans ses yeux tient mon contantement
> La passant en beauté luy cède seulement
> En ce qu'un moindre esprit la veut rendre immortelle :
> Mais j'ay plus d'amitié, s'il fut mieux écrivant,
> Car sa Laure mourrut, et il resta vivant :
> Si ma dame mouroit je mourrois avec elle.

(*Œuvres*, éd. Alfred Michiels, 1858, p. 427.)

2. Henri Cochin : *Les Lettres et les Arts*, juillet 1888, p. 42-44.

3. *Mémoires pour la vie de François Pétrarque.* Tomasini déjà affirme que Laure appartenait à la famille de Sade (*Petrarcha redivivus*, p. 107).

Dans un essai aussi ingénieux que paradoxal, le professeur Louis Geiger s'est efforcé de démontrer que Laure n'était pas mariée (*Petrarka*, p. 215-220).

4. Sonnet CLVI. Cf. sonnet CLVII.

5. Cf. les sonnets LXII et LXXXIV de la seconde partie du *Canzoniere*.

6. Sonnet LXXXV. — De Sade, t. II, p. 56-60.

d'elle autrement que dans ses vers : ses souffrances furent connues aussi loin que retentissait la belle langue du « si » ; mais il fit l'impossible pour dérober à la curiosité publique l'objet même de sa flamme. Comme Fortunio, il pouvait dire :

... J'aime trop pour que je die
Qui j'ose aimer,
Et je veux mourir pour ma mie,
Sans la nommer.

En un mot, la beauté, aux cheveux d'or et aux sourcils noirs, fut portée aux nues, mais la femme ne fut pas compromise[1].

Aussi, en dehors de ce prénom de Laure, si répandu en Provence au XIVe siècle, aucun détail sur la personne ou la famille de l'amante de Pétrarque ne transpire-t-il chez les contemporains.

Il est vrai, qu'à en croire l'abbé de Sade, la réputation de Laure aurait été, dès lors, assez éclatante pour que l'empereur Charles IV s'informât d'elle dans un bal, la recherchât et rendît hommage à sa beauté[2].

Mais que dit Pétrarque, sur le témoignage duquel l'abbé de Sade se fonde[3] ? Que Laure s'étant trouvée dans une réunion, le prince (qu'il ne désigne pas plus clairement) fut frappé de sa beauté et l'embrassa devant tout le monde. On voit la différence entre les deux versions : Pétrarque se borne à raconter que la beauté seule de Laure fixa l'attention du prince, et nullement que le prince cherchât la beauté célébrée dans le *Canzoniere*.

On nous objectera la tradition locale, d'après laquelle l'amante de Pétrarque avait été enterrée dans le cimetière des Franciscains ; son nom, par conséquent, n'était un secret pour personne.

Il nous est facile de réduire à néant cet argument.

Le secret de Pétrarque ne fut rendu public que longtemps après sa mort et bien contre sa volonté : en feuilletant le manuscrit de Virgile, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Ambrosienne, des érudits y découvrirent la fameuse note sur Laure et la livrèrent à la publicité. Elle est insérée tout au long dans les éditions du *Canzoniere* imprimées à Venise en 1472 et en 1473.

1. Telle est aussi l'opinion d'Adolfo Bartoli (*Storia della Letteratura italiana*, t. VII; *Francesco Petrarca*, p. 187-188. Florence, 1884), dont nous sommes heureux de fortifier la thèse par des arguments nouveaux.

Chez les troubadours également, modèles de Pétrarque, le blond est la couleur par excellence de la femme. (Gidel, *Les Troubadours et Pétrarque*, p. 129-130. Angers, 1857.)

2. « Parmi les fêtes que la ville d'Avignon lui donna (à l'empereur), il y eut entr'autres un grand bal dans un salon fort illuminé, où l'on avoit rassemblé toutes les beautés de la ville et de la province. Charles, qui avoit beaucoup entendu parler de cette dame, que sa beauté et l'amour de Pétrarque rendoient si célèbre, la chercha dans le bal, et l'ayant démêlée dans la foule, il écarta par un petit geste toutes les dames à qui leur âge ou leurs dignités donnoient le pas sur Laure... » (*Mémoires*, t. III, p. 208.)

3. Sonnet « Real natura ».

Qu'un portrait de Laure ait été exécuté du vivant même de cette belle par Simone di Martino, nous le savons, grâce au témoignage de Pétrarque lui-même. Ce portrait, le poète l'a célébré dans plusieurs sonnets (voy. ci-dessus). Mais il était peint sur parchemin ou sur papier (« ivi la vide e la ritrasse in carte[1] »). C'était donc une miniature, et une miniature de petite dimension, telle que Pétrarque pût la porter constamment avec lui[2].

Ce que cette effigie est devenue, nul n'a pu le déterminer jusqu'à présent. Avec une sage réserve, M. de Nolhac affirme qu'en tout cas, si le portrait de Laure n'a pas été détruit, c'est dans un des manuscrits égarés de la bibliothèque du poète-humaniste qu'on aura quelque chance de le retrouver[3].

L'imagination de toute l'Italie, — bien plus, de l'Europe entière — s'était trop passionnée pour qu'il ne se tissât pas autour de l'idole de Pétrarque toutes sortes de fraudes plus ou moins pieuses.

Dès la fin du XVe siècle ou le commencement du XVIe, une légende s'était formée au sujet du portrait, plus ou moins hypothétique, de Notre-Dame-des-Doms, où Laure passait pour être figurée sous les traits de sainte Marguerite. (Il nous paraît douteux, quant à nous, que la jeune femme, au sujet de laquelle Pétrarque observa la plus rigoureuse des réserves, permît qu'on exposât ainsi son effigie à tous les regards.)

De cette fresque dérive, selon toute vraisemblance, le portrait jadis conservé à Padoue, dans la collection de Pierre Bembo[4]. (La sainte Marguerite mentionnée à ce sujet est probablement identique à la jeune princesse délivrée par saint Georges : la présence du dragon, un des attributs de la sainte, aura provoqué cette confusion.)

Une lettre de 1506, aux Archives d'État de Florence (fonds Strozzi), écrite par Giovanni Ruccellaï à Lorenzo Strozzi, à Venise, mentionne une autre peinture conservée à Avignon et regardée comme l'effigie de Laure. Nous en donnons en note le texte[5].

1. Sonnet XLIX.

2. « Quid autem insanius, quam non contentum præsenti illius vultus effigie, unde hæc tibi cuncta provenerant, aliam fictam illustris artificis ingenio quæsivisse, quam tecum ubique circumferens haberes, materiam semper immortalium lachrimarum? » (*De Contemptu mundi*, dial. III, p. 6-7.)

3. *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 376.

4. « El retratto de Madonna Laura amica del Petrarca fu de mano de ... tratto de una santa Margarita, che è in Avignon sopra un muro, sotto la persona della qual fu ritratta Madonna Laura. » (*Notizia d'opere di disegno*, éd. Morelli, p. 18-19, 130, Bassano, 1800 ; éd. Frizzoni, p. 50, Bologne, 1884.)

5. « Dopo vari casi e perigrinazioni mi sono condocto qui in Avignone con Bernardo, il quale sta benissimo. Siamo suti ricevuti da Lorenzo Strozzi tanto gratamente che più non si potrebbe dire : parmi essere in uno paese di promissione, abondantissimo d'ogni bene che si po desiderare in questo mondo, in modo che non bisognava manchomente ad ristorare el tempo passato.

» Infra l'altre cose mi trovo al riscontro ad una casa, la quale è del proprio sangue di che fu Madonna Laura del Petrarcha, dove infra l'altre gentili donne ve n' è una che agli occhi mia non apparse mai cosa si bella, né allei mancha altro di Laura che il nome, veramente in modo che e sonetti vanno attorno. E se io ti parrò al mio ritorno uno altro

Qui sait si la copie du portrait de Laure, conservée dans le cabinet de Bembo, à Padoue, n'est pas précisément celle que Jean Ruccellaï se proposait de faire exécuter pour l'envoyer, à Venise, à son ami Lorenzo Strozzi ?

Parfois aussi l'on a cru retrouver l'effigie de Laure dans une des fresques de la chapelle Saint-Jean, au Palais des Papes d'Avignon[1]. On y voit, dans l'embrasure de la fenêtre sud-est, donnant sur la cour dite du Gymnase, un fragment de procession, comprenant trois femmes : l'une, de profil, vêtue de bleu ; une seconde de trois quarts ; enfin une troisième de profil, fort jolie, aux cheveux blonds bouclés retombant sur les épaules. Ce serait la première qui représenterait Laure.

Bien que cette fresque n'ait rien à voir avec Simone di Martino, et qu'elle ne se rapporte pas davantage à l'amante de Pétrarque, nous avons jugé à propos de la faire reproduire ici : elle a du moins l'avantage de nous montrer le costume des contemporaines de Laure.



PRÉTENDU PORTRAIT DE LAURE.
FRESQUE DU XIVe SIÈCLE
(CHAPELLE SAINT-JEAN, AU PALAIS DES PAPES, A AVIGNON)
D'après un dessin de M. Denuelle, conservé aux Archives de la Commission des Monuments historiques.

Vasari affirme que Simone Martini peignit à Florence, dans la chapelle des Espagnols, au milieu du Paradis, « messire François Pétrarque, d'après nature, et Laure, également d'après

Petrarcha, non te ne marivigliare perch' amore è causa d'ogni cosa : et se è Dio, ut Platoni placet, non est mirandum se e fa miracoli et maxime, che qui mi sono leciti e baci, come costì li sguardi : ma li trovo quì d'uno sapore molto più suave che nelli altri luoghi. El nome suo si chiama Anna, per informati di tutto. Se io havessi più tempo ti manderei qualche cosa in testimonianza di quello ti ho decto.

» Sono stato dove el Petrarcha compose la maggior parte dell' opera sua, et ho visto la effigie di Madonna Laura, che veramente è cosa bellissima et degna di essere amata da uno tanto come el Petrarcha. Ho voluto farla ritrarre da quella pictura per mandartela, ma non ci trovo huomo che sia acto a falla in quello modo disidero : pure credo mandartene una boza almeno secondo ne concedera la sorte

. . . .

» In Avignon, adì 13 di maggio 1506.

» Tuus Johannes Oricellarius.

» Fratri carissimo Lorenzo di Filippo Strozi in Venetia. »

(Archives d'État de Florence.)

1. Voy., entre autres, Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, éd. italienne, t. III, p. 97.

nature, vêtue de vert, ayant une petite flamme entre la poitrine et la gorge[1]. » Mais tout plaide contre cette double attribution. Il est d'ailleurs certain que les peintures de la chapelle des Espagnols ne sont pas de Simone.

Même observation pour la Madone peinte à Sienne par Simone, et qui passe pour le portrait de Laure (D'Auriac, p. 14). Il existe effectivement, au Palais public de Sienne, une Madone de la main de Simone, mais elle date de 1315 environ, c'est-à-dire d'une époque où Pétrarque ne comptait que sept ans!

Les recherches instituées par Vellutello, au début du XVIe siècle, dans le Comtat-Venaissin, avaient ramené l'attention sur la famille et la personnalité de Laure, quand une découverte retentissante sembla trancher définitivement le problème qui avait si longtemps préoccupé l'Europe lettrée : en 1533[2], le Lyonnais Maurice Scève entreprit des fouilles dans l'église des Cordeliers d'Avignon et annonça qu'il avait retrouvé le tombeau de la maîtresse de Pétrarque.



MÉDAILLE EN PLOMB trouvée dans le tombeau de Laure. D'après Simoni.

Rien de plus énigmatique que le récit de cette découverte, telle que nous la présente l'imprimeur Jean de Tournes dans son édition de *Pétrarque*, publiée à Lyon en 1545[3]. Les invraisemblances et les contradictions y foisonnent.

D'après Tournes, Scève, alors fixé à Avignon, se serait résolu, sur les instances du Florentin Geronimo Mannelli et d'un autre Italien, Bontempo, vicaire du cardinal de Médicis, archevêque d'Avignon, à explorer toutes les sépultures anciennes de cette ville; finalement le hasard lui aurait fait trouver, dans l'église Saint-François, le tombeau cherché[4].

Ayant fait ouvrir ce tombeau en présence du vicaire, il y découvrit une boîte en plomb contenant un parchemin sur lequel était écrit un sonnet, plus une médaille de bronze, sur une des faces de laquelle se voyait une

1. Éd. Milanesi, t. I, p. 550-551. Voy. ci-dessus, p. 63.

2. Joseph-Marie Suarès, dans sa lettre à Tomasini (*Petrarcha redivivus*, p. 104), rapporte que la découverte eut lieu en 1529. Cf. p. 93 et suiv.

3. De Sade, Pièces justificatives, t. II, p. 13; t. III, notes, p. 38-41.

4. « Dopo haver cercato tutti i battisteri de' castelli e luoghi circonvicini, e non ne ritrovando nova che si confacesse el vero si mettesti a cercare tutte le sepulture antiche, e continuando in così lodevole fatica, nel convento di S. Francesco, nella capella di Santa Croce ... trovasti una pietra grande senza alcune lettere... »

Luigi Beccadelli, archevêque de Raguse, qui écrivait en 1539, se borne à dire que le tombeau fut ouvert par hasard : « aprendosi a caso quell' arca, ne sapendo di chi fosse. » (Tomasini, *Petrarcha redivivus*, p. 223. — De Sade, t. I, p. 25-26.)

femme de très petite dimension, ouvrant de ses deux mains sa robe sur sa poitrine. Autour de cette médaille étaient les lettres « M. L. M. I. », que Scève lut : « Madonna Laura Morta Jace. »

Mais, répondrons-nous à Jean de Tournes, pourquoi Scève se serait-il donné tant de mal pour découvrir le lieu de la sépulture de Laure! La note de Pétrarque, publiée, comme il a été dit ci-dessus, dans plusieurs éditions du *Canzoniere*, ne laissait aucune place au doute : elle disait formellement que Laure avait été enterrée dans l'église des Cordeliers. L'hésitation n'était pas possible.



PRETENDU PORTRAIT DE LAURE
(Musée d'Avignon, n° 372.)

Il y a pis : le tombeau ouvert par Scève, ce tombeau sans inscription, sans signe extérieur, sauf deux écussons gâtés par le temps et surmontés d'une rose, était-il bien celui de l'amante de Pétrarque? L'on en pouvait douter à bon droit. Aussi Scève jugea-t-il prudent d'étayer sa découverte par d'autres preuves. Il produisit à l'appui de sa thèse la médaille et le parchemin qu'il prétendit avoir trouvés dans le cercueil.

Ces indices étaient bien faibles, on l'avouera : ce qui ajoute encore à l'incertitude, c'est que le sonnet, au témoignage unanime des critiques modernes, n'a rien à voir avec Pétrarque. Quelle vraisemblance, d'ailleurs, que l'on eût rouvert après coup le tombeau d'une pestiférée (Pétrarque se trouvait à Vérone au moment de l'ensevelissement de Laure), pour y déposer une poésie !

Bien plus : la soi-disant médaille du XIVe siècle, trouvée dans le tombeau, ne date en réalité que du XVIe.

A peu de temps de là, François Ier, qui revenait de l'entrevue de Marseille, passa par Avignon : séduit par le bruit de la découverte de Scève, il fit ouvrir à nouveau le tombeau et composa la fameuse épitaphe :

En petit lieu compris vous pouvez voir
Ce qui comprent beaucoup par renommée,
Plume, labeur, la langeur et le savoir
Furent vaincus par l'aymant de l'aymée.

O gentil Ame estant tant estimée,
Qui te pourra louer qu'en se taisant?
Car la parole est tousjours reprimée,
Quand le subjet surmonte le disant.

Quoiqu'il soit bien établi que le tombeau de l'église des Cordeliers n'avait pour tout ornement que deux écussons, de prétendues copies d'une prétendue effigie de Laure, sculptée ou peinte sur ledit tombeau, circulèrent au XVIIe siècle.

C'est ainsi qu'en 1641, J.-J. Bouchard, un des principaux correspondants de Peiresc, disposa par testament d'une « effigies Lauræ Sadæ Petrarchæ amasiæ ab ejus sepulchro diligenter expicta » [1].



PRÉTENDU PORTRAIT DE LAURE
(Miniature de la Bibliothèque Laurentienne.)

Il nous reste à passer en revue quelques portraits, plus apocryphes encore, de l'héroïne du *Canzoniere*.

Voici d'abord un tableau à l'huile, du XVIe ou du XVIIe siècle, représentant une femme de profil, une fleur à la main, et faisant partie du Musée Calvet, à Avignon (n° 472; gravé dans le *Petrarcha redivivus* de Tomasini, et sur le frontispice des *Mémoires* de l'abbé de Sade). Cette peinture, qui pourrait à la rigueur reproduire une fresque du XIVe siècle, n'offre aucun trait de ressemblance avec les documents ci-dessus analysés, M. Bayle incline à y voir l'effigie de Catherine de Cabassole de Réal [2].

Citons encore, au Musée Calvet, les portraits réunis de Pétrarque et de Laure (n° 473; XVIe ou XVIIe siècle). Laure y a le même type que dans la miniature de la Laurentienne; Pétrarque, de profil, n'offre pas grande ressemblance avec les portraits authentiques. Au même musée se trouve (n° 474) une autre effigie de Pétrarque dépourvue de toute sincérité.

Quant au portrait, très ancien, de Laure, que l'Arétin se vantait de posséder [3], l'on ignore quelle en était la valeur iconographique.

L'on a fait quelque bruit récemment autour d'une médaille ou plutôt

1. Tamizey de Larroque, *Deux Testaments inédits;* Tours, 1886, p. 7; extrait du *Bulletin critique*.

2. *Bulletin historique, archéologique et artistique de Vaucluse*, 1880, p. 227-251.

3. D'Auriac, *Laure et Pétrarque,* p. 12.

d'une plaquette en plomb, portant l'inscription : « A Laurea Noves relicta Ugone di Sade a Franc. Petrarc. amata. » Mais c'est là l'œuvre d'un faussaire moderne, qui s'est borné à surmouler la médaille d'Hippolyte de Gonzague et à l'enrichir d'une inscription différente [1].

Nous regrettons de terminer ce chapitre par une conclusion négative :



PRÉTENDU PORTRAIT DE LAURE (DE FACE)
Peinture du XIVe siècle, à la chapelle des Espagnols (Église Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence).

aucun portrait de Laure, véritablement digne de foi, n'est parvenu jusqu'à nous. Loisible donc aux admirateurs de Pétrarque de se retracer à leur guise, d'après le *Canzoniere*, la belle aux cheveux d'or et aux sourcils noirs, immortalisée par le poète.

Nous reproduisons ci-contre le prétendu portrait de Laure, dans la

1. *Annuaire de la Société française de Numismatique*, 1895, p. 511. — *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1896, p. 76-77. J. de Schlosser, *Die œltesten Medaillen und die Antike*, p. 13. Cf. l'*Annuaire des Musées de Vienne*, 1897, p. 242. — La médaille de plomb est gravée dans l'*Illustratione degli Epitaffi et Medaglie antiche*, de Simeoni; Lyon, 1558; dans les *Illustres Observations antiques*, du même auteur; Lyon, 1558, p. 13, et dans le *Petrarcha redivivus*, de Tomasini; éd. de 1650, p. 99.

chapelle des Espagnols (voy. p. 78). Il ne sera pas hors de propos d'ajouter quelques détails complémentaires, que nous empruntons à d'Agincourt : « Tête d'une jeune femme, tirée de la composition ci-dessus décrite ; Vasari a dit, et d'autres ont répété d'après lui, que c'est le portrait de la célèbre Laure, maîtresse de Pétrarque ; mais Simone Memmi ne fut à Avignon, où il connut ce poète et sa maîtresse, que plusieurs années après l'existence de la peinture dont il s'agit [c'est l'inverse] : il est plus probable que ce portrait est celui de la « Fiammetta », dont parle Boccace ; la petite flamme qui paraît sortir de son sein vient à l'appui de cette conjecture »[1].

1. D'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monuments*, t. III, p. 136. — Voy. aussi Cavalcaselle et Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, t. III, p. 82. Sur l'iconographie de Pétrarque et de Laure, consultez aussi Hortis : *Catalogo delle opere de Francesco Petrarca esistenti nella Petrarchesca Rossettiana di Trieste.* Trieste, 1874, p. 199-208.



LES CHEVAUX DU CHAR DE L'AMOUR
Miniature italienne du xv[e] siècle.
Dans une édition des *Triomphes* de 1478. (Bibliothèque Nationale de Florence, fonds Magliabechi.)



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR, PAR LE TEMPESTA
(Palais Ruspigliosi, à Rome.)

CHAPITRE III

LES ILLUSTRATIONS DU « CANZONIERE » DU « DE VIRIS ILLUSTRIBUS » ET DU « DE REMEDIIS UTRIUSQUE FORTUNÆ »



Étant donnée la richesse des images qui abondent dans le *Canzoniere*, des images si plastiques, si faciles à transposer du domaine de la littérature dans le domaine de la peinture, l'on s'étonne à bon droit que si peu d'artistes aient songé à illustrer les sonnets et les *canzoni*. Mais l'esprit souffle où il veut!

En cela Dante fut mieux partagé. Ses contemporains déjà s'évertuèrent à faire parler aux yeux ses conceptions. Il est vrai qu'un poème épique, tel que la *Divine Comédie*, se prête infiniment mieux à l'illustration que des poésies lyriques.

Ce n'est pas à dire que l'illustration des manuscrits du *Canzoniere* n'ait pas mis en branle une armée d'enlumineurs. Il est peu de ces manuscrits qui n'aient reçu à profusion de l'or, de l'outremer, du carmin. Mais, d'ordinaire, le côté figuratif ne comporte, outre le portrait de l'auteur, que des ornements proprement dits, tels que rinceaux, arabesques, médaillons, « putti », oiseaux, etc. Le motif le plus caractéristique que l'on y relève, c'est Apollon poursuivant Daphné, que les dieux changent en laurier (par allusion au nom de Laure), tandis que Cupidon décoche une flèche au persécuteur[1].

1. Les jeux de mots sur Laure et le laurier abondent dans le *Canzoniere*, comme on peut s'en convaincre en lisant les sixains I, II et les sonnets XXI, XXXVIII, XLI, etc.

L'enlumineur du beau manuscrit de la Bibliothèque Nationale (fonds italien, n° 548), écrit à Florence en 1475-1476, par Antonio Sinibaldi, s'est mis plus en frais. Le frontispice représente un lac, sur lequel un esquif, au mât rouge, est en train de sombrer. Le passager — Pétrarque, évidemment — s'échappe à la nage et saisit les branches du laurier qui pousse sur le rivage. Dans les bordures s'agite tout un monde d'enfants nus et d'oiseaux. On y voit également des branches de laurier desséchées (« bronconi »), un des emblèmes des Médicis. Enfin, dans un médaillon formé par une bague au chaton en pointe, on aperçoit le poète assis, rêveur, sous l'éternel laurier[1].

DAPHNÉ CHANGÉE EN LAURIER
Miniature florentine du xv[e] siècle.
(Collection de M. Yates Thompson, à Londres.)

Parfois aussi l'on entrevoit, dans les bordures, deux amoureux qui s'embrassent, ou autres scènes d'un intérêt encore moindre. Ce ne sont pas là inventions dignes de fixer l'attention des iconographes.

Daphné — c'est-à-dire Laure — changée en laurier, appelait, comme pendant, Pétrarque assis sous son arbre favori et attendant l'inspiration : « Numine afflatur. » Ce parallèle était trop indiqué pour ne pas séduire le pinceau des miniaturistes ou le crayon des dessinateurs. Nous citerons le bois, très ferme et très savoureux, qui orne le *Canzoniere et Triumphi*, édité à Venise, en 1513, par Bernardino Stagnino. On y voit, assis sous un laurier, Pétrarque, vieux et morose, la tête appuyée sur la main gauche et tenant de la droite un livre fermé. A son insu, un jeune guerrier — Apollon — se penche sur lui et s'apprête à déposer sur

1. Dans le manuscrit n° 549 du fonds italien de la Bibliothèque Nationale de Paris (première moitié du xv[e] siècle), on voit (fol. 5) Pétrarque assis et l'Amour qui lance une flèche sur lui, puis (fol. 45 v°) la mort de Laure au milieu de femmes qui se lamentent; enfin, plus haut, Pétrarque assis, un livre à la main.

son front la couronne qui confère l'immortalité. Dans le paysage, deux lapins ou lièvres accroupis l'un en face de l'autre.

D'une mise en scène plus riche, mais d'une interprétation essentiellement molle et veule, est la miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque de Madrid (Res. 6ª, nº 15) : *Le Cose volgari di messer Francesco Petrarcha*. Dans cette élucubration, qui appartient déjà au XVIIe ou XVIIIe siècle, un cours d'eau, agrémenté de deux canards, occupe le centre ; à gauche, sur une sorte d'îlot, Apollon joue du violon, assis au pied de l'Hippocrène, que couronne Pégase, et dont s'échappe un mince filet d'eau ; du côté opposé, se dresse un laurier, dont le tronc finit en un buste de femme et dont les branches cachent Cupidon lançant une flèche. Au pied de l'arbre sacré, est assis Pétrarque, dans l'attitude la plus guindée et la plus maussade qui se puisse imaginer.



PÉTRARQUE S'ACCROCHANT A UN LAURIER
Miniature florentine du XVe siècle.
Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds italien, nº 548.)

Ah ! s'il était vrai, comme l'a affirmé un érudit, que le grand Andrea Mantegna eût orné de miniatures très belles un exemplaire du *Canzoniere*[1] ! Quel régal pour les yeux ! Mais il s'agit très certainement d'une attribution erronée, telles que les prodiguaient le XVIe et le XVIIe siècles, et nous n'avons pas à regretter la disparition d'un chef-d'œuvre illustré par le double souvenir de l'illustre poète et de l'illustre peintre, car ce chef-d'œuvre n'a jamais existé.

Les *Vies des Hommes illustres* (*De Viris illustribus*) ont été mieux partagées que le *Canzoniere*.

1. Apostolo Zeno, *Lettere*, t. I, p. 167. Cf. *Padova a Petrarcha*, p. 7[illegible].

Outre les grandes peintures murales du palais de Padoue, dont il a été longuement question dans notre premier chapitre, nous avons à mentionner ici les miniatures du manuscrit de la Bibliothèque de Darmstadt (n° 101), qui passent pour reproduire ou résumer les peintures en question[1]. Ces miniatures, appartenant au début du xve siècle, illustrent avec autant de naïveté que de distinction les événements racontés par Pétrarque, et font défiler, dans le costume d'alors, Alexandre le Grand et les héros de Rome. Malgré quelques réminiscences classiques (voy. p. 46-48), telles que des statues d'idoles, les sigles S. P. Q. R., ou encore la vue des principaux édifices de la Ville Éternelle, l'inspiration n'a rien d'antique encore.

Rappelons, d'autre part, les deux manuscrits du *De Viris*, conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris (p. 52-53).

A la Bibliothèque de Parme, un exemplaire du même ouvrage (n° 1190; xve siècle) nous offre le portrait de l'auteur; nous voyons ensuite Romulus et Remus, revêtus de riches armures; Romulus tenant de la gauche la ville de Rome, etc. Presque toutes les initiales renferment le portrait (en costume du xve siècle) du héros auquel le chapitre est consacré[2].

Par contre, dans l'édition du *Libro degli Huomini famosi* (Vérone, 1476), le cartouche ou la bordure historiée placés au début de chaque biographie et destinés à recevoir le portrait du héros sont restés vides[3].

L'*Africa* ne semble pas avoir tenté les illustrateurs. Elle abondait cependant en scènes pittoresques, en descriptions de riches palais ou de riches costumes, en personnalités sympathiques. Tout au plus si, à un siècle de là, Andrea Mantegna, en composant les *Triomphes de Scipion* (à la National Gallery), se sera souvenu du titre du poème de Pétrarque. Quant à Jules Romain, rien ne prouve qu'il s'en soit inspiré lorsqu'il composa les cartons de la fameuse tenture de l'*Histoire de Scipion,* dont de nombreuses répliques ornent les collections publiques ou particulières.

Pour ce qui est de l'histoire de Griselidis, dont plusieurs éditions furent ornées de gravures assez remarquables (Lyon, vers 1500; Paris, 1525, etc.), nous ne nous en occuperons pas ici, et pour cause : cette touchante nouvelle, comme on sait, n'a pas été composée par Pétrarque, mais seulement traduite par lui en latin, d'après le texte de son ami Boccace, à l'actif duquel elle doit être inscrite.

1. Voy. le mémoire de M. de Schlosser : *Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 185 et suiv.
2. *I Codici petrarcheschi delle Biblioteche governative del Regno*, p. 160.
3. Voy., sur cette édition, le *Manuel du Libraire* de Brunet.

Il y aurait évidemment beaucoup à glaner encore parmi les gravures des différentes éditions de l'œuvre latine de Pétrarque. C'est ainsi que le *Secreto di Francesco Petrarcha*, publié à Venise en 1520, contient une gravure sur bois représentant cinq poètes couronnés de laurier, debout dans un jardin, avec la signature Zoan Andrea[1]. Mais notre objectif est de montrer comment chaque génération a compris et illustré les motifs dont les ouvrages de Pétrarque formaient le point de départ, et non de nous attacher à quelques interprétations isolées, propres, tout au plus, à faire connaître la fantaisie, ou mieux la médiocrité, d'un artiste du dixième ordre, placé en dehors des grands courants.

Attachons-nous plutôt à un ensemble d'illustrations véritablement imposant, consacrées à un ouvrage que l'on n'aurait pas cru devoir se prêter à une telle abondance d'images. Nous voulons parler du traité *De Remediis utriusque Fortunæ*.

De prime abord, ce livre si populaire, commencé en 1358, terminé, ce semble, en 1366, n'a rien qui soit de nature à tenter les illustrateurs.

Pétrarque, si brillant dans ses autres écrits latins, y a adopté la forme d'un dialogue ; mais, sur les deux ou trois interlocuteurs, l'un se borne régulièrement à répéter, avec une monotonie désespérante[2], sa profession de foi ou à affirmer ses goûts, sans entrer dans aucune discussion, sans risquer une seule repartie. (Ces interlocuteurs sont, pour le premier livre, en outre de « Ratio », qui est chargée du rôle de moraliste, « Gaudium » et « Spes » ; pour le second, « Dolor » et « Metus ».)

De fait, longtemps la nudité de ce traité plat, morose, a découragé les enlumineurs, et encore ceux qui font exception appartiennent-ils exclusivement à la France. C'est que, de ce côté-ci des Alpes, la traduction de Nicolas Oresme, dédiée à Charles V, avait de bonne heure valu au *De Remediis* ses lettres de naturalisation. Peut-être aussi nos artistes se souvinrent-ils du long séjour que le poète avait fait parmi eux.

Quoi qu'il en soit, les premiers enlumineurs se bornèrent à une illustration des plus rudimentaires.

Voici, à la Bibliothèque Nationale (fonds français, n° 593), une traduc-

1. Duc de Rivoli, *Bibliographie des Livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*; Paris, 1892 ; p. 418. — La gravure est reproduite dans un des catalogues de M. Olschki, n° 1216, p. 567.

2. On jugera de l'uniformité de ces prétendus dialogues par les extraits suivants, empruntés au ch. XLI du premier livre : « Delector statuis. — Delectant statuæ. — At me statuæ delectant. — Variis delector statuis. - Nobilibus statuis delector. — Artificiose oculos delectant statuæ. — Artificiosæ placent statuæ. — Non delectari statuis non possum. » — Gaspary n'a pas exagéré en déclarant qu'il est impossible de lire le traité d'une manière suivie (*Storia della Letteratura italiana;* Turin, 1887, t. I, p. 379.)

tion écrite à la fin du XIVe ou au début du XVe siècle. Qu'y trouvons-nous? Au folio 4, une petite grisaille, représentant l'auteur assis et lisant; devant lui, un copiste écrivant. Puis, au folio 10 v°, une Reine trônant, la couronne en tête, le spectre en main (la Fortune), et, devant elle, un homme debout.

L'enlumineur d'un autre manuscrit datant de la même époque, conservé à la Bibliothèque Mazarine (n° 3882 [1]), s'est mis davantage en frais. Il a représenté, au folio 1, l'auteur assis devant un pupitre, puis, « Gaudium, Spes, Ratio », et la roue de la Fortune. Au début du second livre, folio 56, l'initiale nous montre deux figures, un homme et une femme, debout devant un édifice. Le style de ces deux miniatures est encore assez archaïque; on y remarquera la prédominence du bleu.



LA ROUE DE FORTUNE
Miniature du XIVe-XVe siècle.
(Bibliothèque Mazarine.)

Ce sont, on le voit, des variations sur le thème de la Roue de Fortune, si populaire au moyen-âge [2]. D'ordinaire, le roi se tient au sommet de la roue, le fou à la base.

A la Bibliothèque de l'Arsenal, enfin, l'enlumineur de la traduction française du *Traité des Remèdes* n'a même pas tenté d'interpréter l'une ou l'autre des fictions mises en œuvre par le poète : il s'est contenté de représenter celui-ci assis devant un pupitre.

Indécise encore dans les miniatures françaises du XVe siècle, l'illustration des *Remèdes* prend enfin corps dans un superbe manuscrit de la Bibliothèque Nationale (fonds français, n° 225 [3]), exécuté pour Louis XII. L'auteur anonyme de ce chef-d'œuvre s'applique à mettre de la gradation et du rythme dans les dissertations trop décousues ou incohérentes de Pétrarque. A des figures allégoriques, plus ou moins inspirées du *Roman de la Rose*, à des personnages historiques de l'entourage de Louis XII, il mêle des épisodes tour à tour pittoresques, piquants ou tragiques.

1. Molinier, *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques publiques de France. Bibliothèque Mazarine*, t. III, p. 215.

2. Sur les différentes formes de la Roue de Fortune, voy. le *Traité d'Iconographie chrétienne* de Mgr Barbier de Montault, t. I, p. 161-164.

3. Ancien n° 6877. Une des miniatures a été publiée par du Sommerard : *Les Arts au Moyen-Age*, 4e série, p. 37-40; d'autres par Louandre, *Les Arts somptuaires*, t. II, pl. 84-85. Le manuscrit est mentionné par Paulin Paris dans *Les Manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, t. II, 1838, p. 230.



FRONTISPICE DU TRAITE DES REMÈDES

Le traducteur du "Traite des Remedes" offrant son manuscrit au roi Louis XII

Miniature française du XVIe siecle

Bibliotheque nationale de Paris Fonds français N° 225.



Comme la traduction contenue dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale a été achevée en 1503, à Rouen (fol. 221), les miniatures qui l'enrichissent sont forcément postérieures. Elles ne sauraient toutefois avoir pris naissance après le règne de Louis XII, car c'est à ce prince que le manuscrit est dédié. Ce sont de grandes compositions, à pleine page, excessivement poussées, quoique appartenant déjà au style de transition.

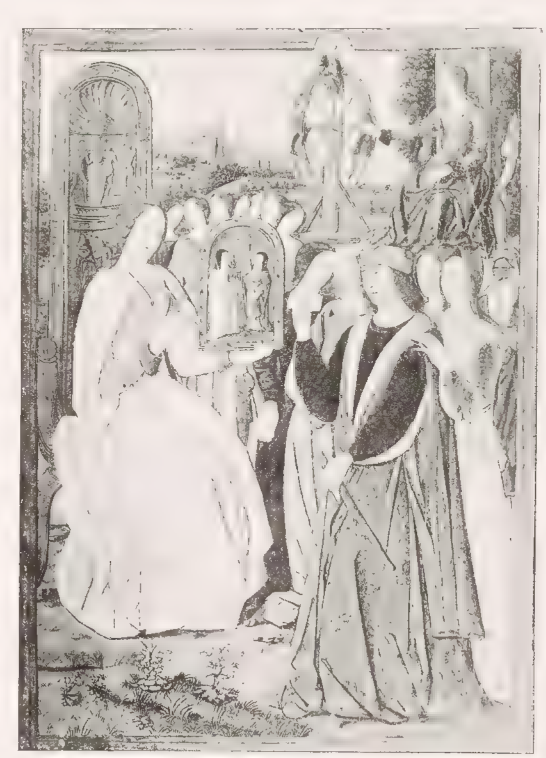


ILLUSTRATION DU « TRAITÉ DES REMÈDES »
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds français, n° 225, fol. 8.)

Sur le frontispice, on voit le traducteur offrant son ouvrage à Louis XII, dont le portrait est très fin et très ressenti. (Un second portrait de Louis XII, figuré plus loin, est la reproduction de la petite médaille bien connue.)

Puis, tout de suite, l'enlumineur entre dans le vif du sujet.

Tout en s'appliquant à suivre le texte d'aussi près que possible, il fait intervenir d'une façon régulière, et en quelque sorte rythmique, les acteurs mis en scène par Pétrarque (à savoir, pour le premier livre, la Prospérité, la Raison, la Joie et l'Espérance; pour le second livre, l'Adversité, la Raison, la Douleur et la Crainte). Un certain nombre de personnages accessoires, Sensualité, Abus, Rapine, Tristesse, Fraude, Maladie, Pauvreté, Avarice, Orgueil, Désespérance, Faiblesse, Doute, viennent compléter le cycle, qui rappelle, plus ou moins directement, celui du *Roman de la Rose*.

Ces allégories, qui reviennent périodiquement, forment comme les arêtes des compositions et servent à accentuer la moralité de chacune d'entre elles.

Exceptionnellement, les héroïnes du second livre (de la Fortune adverse) sont réunies à celles du premier (de la Fortune prospère) sur le folio 1, où l'on voit Joye, Douleur, Crainte, Prospérité, Adversité (ces deux-ci plus grandes que leurs compagnes), tournant la roue de la Fortune.



ILLUSTRATION DU « TRAITÉ DES REMÈDES »
Miniature française du XVI[e] siècle.
(Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds français, n° 225, fol. 151.)

A partir de la troisième miniature, Raison apparaît presque invariablement, assise sur un trône et tenant un tableau représentant la Foi et l'Espérance (parfois aussi ce tableau est posé sur le sol, à côté d'elle), tandis que, dans le haut, l'on voit Fortune tournant la roue. L'une et l'autre ont pour cortège des figures et des épisodes destinés à accentuer leur signification. Celles qui accompagnent la Raison sont généralement plus grandes, celles qui accompagnent Fortune, généralement plus petites, comme si elles se trouvaient au second plan. Devant la Raison se tient d'ordinaire un personnage, l'« homme », de la même taille qu'elle, et qui est comme l'acteur principal de la scène.

Plus loin (fol. 39 v°), on voit Raison assise, tenant le tableau avec Foy et Espérance ; devant elle, Joye, Sensualité, Prospérité, Espérance, Abus, tous très intelligemment caractérisés. Dans le haut, la Fortune tournant

la roue; à côté d'elle, des femmes nues, des chercheurs de trésors, des combattants, etc., avec des légendes explicites.

Ailleurs (fol. 85), une mère est assise devant Raison et semble s'enorgueillir de sa progéniture, « de la Beaulté des enfens » ; autour d'elle, des singes, des paons, des faisans, un coq ; puis le cortège ordinaire : Joye, Sensualité, Prospérité, Abus (un moine à figure de satyre) ; dans le haut, la Fortune tournant la roue ; puis des éléphants, des chameaux, des bergers, etc.



ILLUSTRATION DU « TRAITÉ DES REMÈDES »
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds français, n° 225, fol. 165).

Autant l'illustration du premier livre abonde en tableaux riants, autant celle du second livre, consacré à la Fortune adverse, est riche en peintures sombres, décourageantes, douloureuses. Peut-être même l'artiste y déploie-t-il plus de verve. Les scènes d'épreuves, de tortures, de martyres, y sont véritablement traitées avec amour.

Voici, sur le frontispice, la Fortune adverse, reconnaissable à son visage noir et à ses mains de la même couleur ; autour d'elle, Rapine, Tristesse, Fraude, Maladie, Pauvreté, Avarice, Orgueil, etc. Plus loin, cinq cadavres décharnés, représentant les différents genres de mort : Mort volontaire, Mort soudaine, Mort violente, Mort honteuse (le dos tourné) et Mort naturelle.

Dans une autre miniature (fol. 104), Raison, assise et tenant l'éternel tableau, se détourne découragée à la vue de tant de misères, personnifiées par Désespérance, Faiblesse, Doute, Pauvreté.

Plus loin (fol. 120 v°), Raison reprend quelque empire sur elle-même, bien qu'elle soit entourée de personnages peu sympathiques : Infamie, des voisins noiseux, un juge rendant une sentence inique (« de femme espousée adjugée à aultruy »).

FRONTISPICE DU « TRAITÉ DES REMÈDES »
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds français, n° 224.)

Finalement (fol. 135 v°), Raison recouvre toute son assurance ; assise sur le trône, elle console « l'ome », qui paraît devant elle, vêtu de deuil. L'ensemble de la scène, cependant, est des moins récréatifs : une mère se lamente sur le cadavre de son fils ; à la roue de la Fortune, derrière laquelle se tient Adversité, ne s'accrochent que des malheureux.

Une des plus belles miniatures, et qui offre, ou peu s'en faut, toute l'importance d'un tableau, celle du folio 151, nous montre un homme d'un certain âge objurguant Raison, qui n'en peut mais. Sur un des côtés, un malheureux est soumis à la torture, en présence d'un juge inexorable.

Un instant, sur la belle miniature du folio 165, où nous voyons Louis XII, le cardinal d'Amboise, des grands seigneurs, s'avançant processionnellement vers Raison, tandis qu'Anne de Bretagne siège entourée de ses enfants et de ses dames, il semble qu'il n'y ait place que pour des idées riantes. Mais bientôt Fortune adverse reprend ses droits. Raison, les mains croisées, se livre au découragement, incapable de consoler l' « homme » qui l'implore, tandis que la Mort (un cadavre émacié) le frappe du manche de sa faux ; au premier plan, un cadavre étendu, déchiré par un

loup, un aigle, un vautour, un lion, une hyène. Au fond, diverses scènes de carnage : mort volontaire ; un homme pendu, un autre décapité ; un troisième qu'un squelette transperce d'une lance ; enfin une femme qui meurt, assistée de son époux et entourée de diables. C'est sur cette note lugubre que finit le volume de la Bibliothèque Nationale.



LA RAISON TRÔNANT ENTRE LA CRAINTE ET LA DOULEUR
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds français, n° 224.

L'illustrateur véritable est celui qui se fait le collaborateur du poète, qui entre dans ses idées, les complète, leur donne plus de clarté et de relief. A ce titre, l'on ne saurait montrer trop d'estime, trop de gratitude, pour le miniaturiste du manuscrit 225.

Nul doute que si ses compositions avaient été gravées, elles n'eussent assuré dans notre pays une véritable vogue au traité de Pétrarque.

Terminons par quelques observations techniques. Le miniaturiste anonyme n'est pas très ferré sur la perspective. Dans la miniature du folio 165, les figures du premier plan le cèdent en taille à celles du second ; en échange, l'on aperçoit, au fond, un quadrupède plus grand que la maison à côté de laquelle il se tient.

Les visages offrent beaucoup de monotonie : l'auteur affectionne les attitudes de trois quarts. Sa manière se reconnaît aisément aux bouches, presque toutes de travers et qui dessinent un angle disgracieux avec le nez.

Les costumes sont ceux du temps. Les ornements, enfin, appartiennent déjà à la Renaissance. On y voit des pilastres, des colonnes, des frises, des motifs classiques de toute nature.

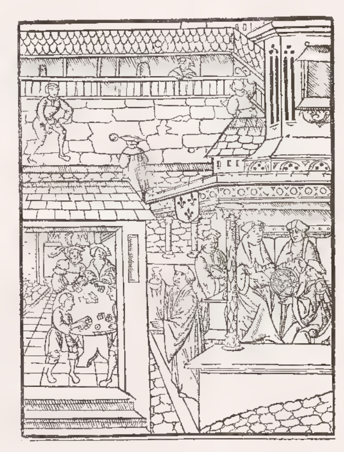


FRONTISPICE DU « TRAITÉ DES REMÈDES »
(Édition de Paris, 1523).

La tentative si généreuse, si suggestive, du miniaturiste de Louis XII ne trouva pas d'imitateurs dans notre pays, et immédiatement nous retombons dans des interprétations plus ou moins prosaïques.

Tel est un autre manuscrit de la Bibliothèque Nationale, datant, lui aussi, du début du XVIe siècle (fonds français, n° 224), et non sans analogies avec le précédent. Ses miniatures, sagement ordonnées et très finies (elles se caractérisent par des tons violacés et des ornements Renaissance), ne provoquent, ni ne soutiennent l'intérêt.

Le frontispice nous montre Fortune assise, une bourse à la main (voilà un attribut nouveau!). Autour d'elle, quatre personnages debout, deux qui l'implorent, deux qui geignent. L'un d'eux est désigné par le nom de Douleur. Au-dessus, la roue de la Fortune. Au folio 9, la Fortune a la moitié du visage blanche, l'autre moitié noire. Elle trône entre deux femmes debout. Plus loin (fol. 121 v°), elle apparaît en compagnie de Douleur et de Crainte.



LE JEU DE LA PAUME
Gravure du *Traité des Remèdes,* chap. XXV.
(Paris, 1523.)

Ces compositions, on le voit, toutes consciencieuses qu'elles sont, n'offrent aucune note pénétrante.

Plus faibles encore sont les éditions à gravures.

Prenons celle qui fut publiée à Paris, en 1523, chez Galiot du Pré [1]. Parmi ses vignettes, pauvres d'invention et pauvres de style, celle du folio A I mérite seule d'être signalée ; le dessinateur y a ima-

1. « *Messire François Petracque* (sic), *des Remèdes de l'une et l'autre Fortune, prospère et adverse,* nouvellement imprimé à Paris, pour Galiot du Pré, 1523, avant Pasques. »

giné d'opposer la Fortune à la Sagesse. La première, assise sur une boule mobile, portant l'inscription « Sedes Fortunæ rotunda », a les yeux bandés; elle tient une roue qui tourne. La seconde, au contraire, trône sur un siège stable (« Sedes Virtutis quadrata ») et regarde dans un miroir, qui réfléchit sa propre image. Il est probable, étant données les inscriptions latines jointes à la gravure, que quelque humaniste aura dirigé le crayon du dessinateur.



FRONTISPICE DU « TRAITÉ DES REMÈDES »
(Augsbourg, 1532.)

On y voit, en outre : folio XX, le « jeu de la Paulme » (gravé ci-dessus); folio XXXIX v°, le Roi trônant au milieu de son conseil (« d'estre en grandes offices du roy ou d'autres seigneurs »); folio LXXXI, l'auteur assis devant son pupitre et écrivant; folio LXXXVII, un médecin assis devant un lit dans lequel sont couchés deux époux. A côté de lui, un jeune homme et un petit garçon debout (illustration du dialogue de « l'Adversité de maladie »), gravure rude et sans sel; folio CXXV, une dizaine de guerriers debout devant une ville (illustration du dialogue LXVII sur les Sièges) sans signification aucune; folio CXXXVI, un homme et une femme se rencontrant, accompagnés de plusieurs enfants (dialogue LXXVIII, « du Roy qui a perdu son royaume »); folio CXLII v°, une gravure circulaire, représentant les régions habitables et inhabitables (dialogue XC, « du mouvement de la terre »); folio CLI v°, trois personnages debout devant une table couverte d'argent (illustration de l'Avarice).



L'AMITIÉ DES ROIS
Gravure du *Traité des Remèdes,* chap. XLIX.
(Augsbourg, 1532.)

Les mêmes bois reparaissent dans une autre édition parisienne, publiée en 1534 par Denys Janot. Le frontispice toutefois diffère : le dessinateur a jugé à propos d'y mêler, au *Jugement de Pâris,* à l'histoire de *Pyrame et Thisbé,* à des épisodes de la *Danse des morts,* des scènes de festins et d'amour passablement légères.



LE CHANT
Gravure du *Traité des Remèdes.*
(Augsbourg, 1532.)

Brunet cite plusieurs autres éditions françaises, encore plus dépourvues de valeur.

En Allemagne[1], l'ouvrage de Sébastien Brandt, publié à Bâle en 1496 (« Librorum Fr. Petrarchæ Basileæ impressorum annotatio »), valut de bonne heure une certaine vogue au *Traité des Remèdes*, dont le ton sentencieux convenait d'ailleurs à merveille au tempérament germanique. Les indications de Brandt inspirèrent, un quart de siècle plus tard, l'illustrateur de la curieuse édition dont nous allons parler.



DE L'ABONDANCE DES AMIS
Gravure du *Traité des Remèdes.*
(Augsbourg, 1532.)

Les dessins de cette édition[2], publiée en 1532, à Augsbourg, chez Steyner, mais préparée longtemps auparavant (la dernière gravure porte la date 1520), sont dus soit à Hans Burgmair lui-même (1473-1531), soit à un artiste de son entourage[3]. L'éditeur déclare dans la préface qu'il s'est servi des indications (« Visierlicher Angebung »), de Sébastien Brandt.

Jamais encore ouvrage de Pétrarque n'avait été l'objet d'une illustration aussi abondante : les gravures atteignent au chiffre imposant de 259, une par chapitre ou dialogue (254), non compris les frontispices. Le succès fut éclatant.

1. Une version tchèque, publiée à Prague, en 1501, contient une gravure sur bois représentant Pétrarque assis devant la roue de la Fortune.

2. *Franciscus Petrarcha. Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen mit Kunstlichen Fyguren durchauz gantz lustig und schœn gezierd.* Augsbourg, Heynrich Steyner, 1532.

3. *Le Peintre-graveur,* t. III, p. 275-276. — Lutzow, *Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnitts;* Berlin, 1891 ; p. 135-136.

Une nouvelle édition parut en 1539, d'autres en 1545, 1551, 1555, 1559, 1572, 1584, 1596, 1604, 1620, 1652. Une partie des gravures fut en outre utilisée dans l'ouvrage *Schimpff und Ernst*, et dans le *Cicéron*[1].

Mais essayons de faire connaître l'économie même de l'illustration. Si le miniaturiste de la Bibliothèque Nationale a suivi littéralement, en vrai exégète, le texte de Pétrarque, l'illustrateur allemand, loin de chercher à établir un lien entre les différentes scènes, conçoit chacune de celles-ci comme un tableau distinct (d'ordinaire une scène de mœurs) et prend de très haut sa mission d'interprète. C'est ainsi, qu'à propos de la dissertation sur la Peinture (ch. XL), il représente un atelier de peintre avec les modèles, le broyeur de couleurs, les oiseaux domestiques. Ailleurs (dans les deux gravures qui suivent le frontispice du second volume), il évoque des paysages à la fois fouillés et spirituels, peuplés d'hommes qui luttent, d'animaux qui se battent ou se dévorent.



LE MÉPRIS
Gravure du *Traité des Remèdes.*
(Augsbourg, 1532.)



L'ENVIE
Gravure du *Traité des Remèdes.*
(Augsbourg, 1532.)

L'édition augsbourgeoise du *De Remediis* n'est pas un livre de bibliophile, il s'en faut; le papier en est commun (il a poussé au brun), la gravure d'ordinaire rude[2], le tirage défectueux; l'encre, en s'évasant, a achevé d'enlever toute finesse au trait.

Mais le dessinateur — l'œuvre est de tout point digne de Hans Burgmair, le plus fécond des illustrateurs d'Augsbourg — y a mis une verve qui fait passer par-dessus bien des lacunes. Tour à tour, il se montre

1. La bibliographie de ces éditions, publiées, les unes à Augsbourg, les autres à Francfort-sur-le-Mein, mériterait d'être étudiée. Elles ne sont pas la reproduction textuelle l'une de l'autre et offrent bien des variantes. C'est ainsi que, dans l'édition de 1596, la même gravure sert à la fois à illustrer le dialogue L et le dialogue LXIX (p. 47-103).

2. On distingue plusieurs mains de graveurs, dont l'une est remarquable par l'extrême netteté et finesse des tailles, par un modelé souple et incisif.

piquant ou pathétique, fougueux ou plein de réserve. Rien n'égale la richesse de son imagination, la variété de ses ressources ; tantôt il excelle à résumer en quelques figures véritablement trouvées les dissertations les plus filandreuses, tantôt à créer de pittoresques tableaux de genre. Ici exubérant et heurté, voire confus, il se révèle ailleurs comme pénétré du sens de la beauté. Est-il surprenant si, dans la masse de ses illustrations, l'une ou l'autre manque de sel : cela devait arriver fatalement. Nature somme toute violente et brutale, il se plaît à peindre la souffrance, les maladies répugnantes, les scènes de torture, les supplices (2e partie, ch. XXIX, LXV, etc.); il est tourmenté par une sorte de fougue qui le pousse à rechercher les attitudes les plus outrées, les plus invraisemblables (son frontispice nous montre les quatre vents soufflant avec furie sur la roue de Fortune, tandis que des personnages, disloqués comme des acrobates, s'y accrochent ou en tombent). En échange, comme il a beaucoup observé, les détails de costumes ou de mœurs qu'il prodigue ont tout le prix de documents pris sur le vif. Il s'entend aussi à créer des tableaux concrets et spirituels. Pour représenter l'amour du bas peuple (ch. XCIIII), il montre un personnage assis, dans les oreilles duquel soufflent une nuée de flatteurs, et autour duquel bourdonnent des mouches. Par un contraste piquant, il nous présente ailleurs le même personnage entouré de moqueurs qui lui tirent la langue (2e partie, ch. XXV). Le Mépris (2e partie, ch. XXXVI) est symbolisé par un homme poursuivi à coups de pierres; l'Avarice, par un homme assis nu sur des broussailles, et qui calcule à côté d'un coffre et de sacs pleins d'écus (ch. CV). Comme illustration du chapitre XLVI de la deuxième partie, la Mort d'un père (fol. LV v°), l'artiste a choisi la légende bien connue des Trois Fils de roi qui tirent sur le cadavre de leur père, attaché à une colonne,



L'AMOUR DU BAS PEUPLE
Gravure du *Traité des Remèdes*.
(Augsbourg, 1532.)



L'AVARICE
Gravure du *Traité des Remèdes*.
Augsbourg, 1532.

en présence de plusieurs personnages[1]. Voilà qui s'appelle renforcer l'action et faire d'une pierre deux coups.

Quand nous aurons ajouté que l'artiste d'Augsbourg manie au besoin, avec une aisance parfaite, la symbolique classique (il personnifie la Beauté par une femme se regardant dans un miroir et ayant à côté d'elle un paon, etc., etc.), on reconnaîtra que rarement il a été donné à un auteur de trouver un interprète aussi fécond, aussi pénétrant.

L'examen des nombreux manuscrits ou imprimés reproduisant le *Traité des Remèdes* nous conduit au résultat suivant : cet ouvrage a exclusivement fait fortune de ce côté des monts, en France et en Allemagne. L'Italie s'en est comme désintéressée.

Il y a plaisir, d'autre part, à constater qu'une des productions les moins attrayantes de Pétrarque conserva ainsi, jusqu'en pleine Renaissance, le privilège d'exciter l'admiration des artistes. Cet épisode posthume des destinées du *De Remediis utriusque Fortunæ* méritait d'être mis en lumière.

A tout instant, en nous occupant d'un autre ouvrage de Pétrarque, les *Triomphes sur la vie et la mort de Madame Laure*, nous aurons l'occasion de signaler l'antagonisme qui existe entre le *Traité des Remèdes*, si pessimiste, et cette radieuse évocation de toutes les gloires de l'antiquité biblique ou de l'antiquité classique, ainsi que du moyen-âge. Ces contradictions abondent chez le père de l'humanisme, et c'est bien le cas de rappeler ici les sagaces observations de l'abbé de Sade : « Si on ne connaissoit pas les misères, les inconséquences et les variations perpétuelles de l'esprit humain, qui est-ce qui ne serait pas étonné de voir un homme tel que Pétrarque pleurer, soupirer, gémir comme un enfant aux pieds d'une femme, dans les temps que, les yeux tournés vers Rome, il paroît profondément occupé de l'affaire la plus importante, la plus sérieuse, et qui lui tenoit le plus à cœur ! Quelle différence entre ces vers mols et langoureux que l'amour lui dictoit, et ces lettres à Rienzi, pleines de l'esprit de l'ancienne Rome, où règne le style le plus mâle et le plus vigoureux ! Croiroit-on que l'un et l'autre part de la même source ! Là, c'est un esclave efféminé, baisant les fers d'une maîtresse altière qui le traite avec dédain : ici, c'est un Républicain outré, qui souffle dans le cœur des Romains l'amour de la liberté, et sonne le tocsin contre les tyrans[2]. »

1. Voyez, pour ce qui concerne cette légende, qui semble empruntée aux *Gesta Romanorum*, le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1888, p. 215, 216, 229.

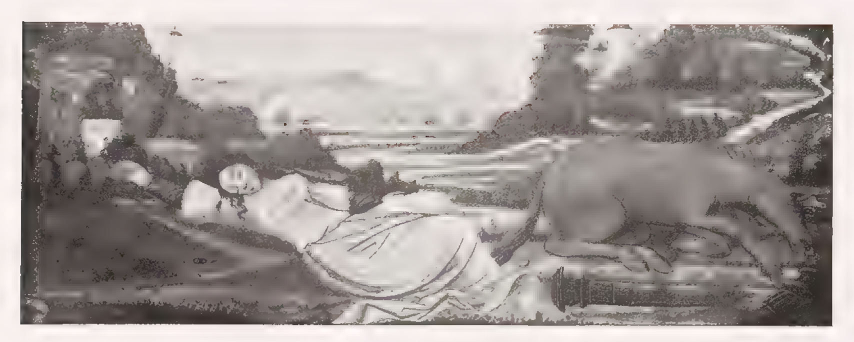
2. *Mémoires pour la vie de Pétrarque*, t. II, livre III, p. 356.

Il y aurait également lieu de passer en revue les illustrations de toute nature dont l'œuvre de Pétrarque a été le point de départ : les frontispices et vignettes de ses éditions, les tableaux ou dessins que ses poésies ont inspirés de nos jours, les monuments commémoratifs élevés en son honneur[1]. Mais, de propos délibéré, nous avons restreint notre travail à celles des productions qui sont contemporaines du poète ou du moins comprises dans son rayon d'action, et qui renferment encore une parcelle plus ou moins brûlante de son génie.

1. Citons, parmi eux, le projet d'un monument gigantesque à élever à Pétrarque et à Laure aux sources de Vaucluse, exposé au Salon de 1901, par M. Lemaresquier.



LE TRIOMPHE DE L'ÉTERNITÉ
Miniature de Godefroy le Batave.
(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 6480.)



LA CHASTETÉ ENDORMIE PRÈS D'UNE LICORNE
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds français, n° 22.541, fol. 188.)

CHAPITRE IV

L'ILLUSTRATION DES TRIOMPHES

I. GÉNÉRALITÉS — II. LES SOURCES DES TRIOMPHES
III. LES PREMIERS ESSAIS D'ILLUSTRATION

I



Malgré ses relations avec les plus grands peintres de son temps, malgré son intervention dans la genèse de tant de fresques, de tableaux de chevalet, de miniatures, le rôle de Pétrarque, en tant qu'éducateur et inspirateur des artistes, a été avant tout posthume. C'est un des moins connus parmi ses ouvrages, les *Triomphes*, qui, jusqu'à la fin de la Renaissance, a défrayé des centaines de toiles, d'enluminures, de gravures, de tapisseries, de bas-reliefs.

Le poème des *Triomphes*, déjà sur le chantier en 1356[1], fut le dernier ouvrage de Pétrarque; celui-ci y travaillait encore l'année de sa mort[2]; c'est dire avec quel amour il le repolissait. Le manuscrit ne

1. Carl Appel, *Die Triumphe Francesco Petrarcas. In kritischem Texte herausgegeben.* Halle, 1901; p. 109-115.

2. Entre le 25 janvier et le 12 février 1374, Pétrarque corrigea tout le Triomphe de la Divinité. (Zardo, *Il Petrarca e i Carraresi*, p. 134.)

fut connu que postérieurement à cette date ; Boccace lui-même le croyait perdu[1].

Ce chef-d'œuvre n'a pas été apprécié jusqu'ici comme il le mérite : la presque totalité des biographes ou critiques du maître ont cru devoir l'expédier en quelques lignes. M. Kœrting lui-même, dans sa monographie[2], lui a mesuré la place avec une parcimonie extrême. « Il nous reste à dire un mot — ainsi s'exprime-t-il — des *Triomphes*, car insister sur ce poème paraît inutile ; d'abord parce qu'il n'offre pas d'importance particulière pour l'histoire littéraire, et, en second lieu, parce qu'il en existe une traduction (allemande) absolument excellente, grâce à laquelle chacun pourra se familiariser facilement avec son contenu. » Un peu plus loin, il est vrai, M. Kœrting déclare que certains épisodes, tel le second chapitre du Triomphe de la Mort, sont d'une beauté saisissante et se rangent à côté des plus exquises créations de l'auteur.

Essayons de serrer de plus près l'analyse de cette composition, qui est comme le testament littéraire du poète.

Dans la plupart des éditions anciennes, les *Triomphes* forment la troisième partie du *Canzoniere*[3]. Ils se rattachent, en effet, intimement à lui et en complètent la signification. Disons à ce sujet qu'à tort l'on a cru qu'il y avait antagonisme entre la première et la seconde partie du *Canzoniere*, entre les poésies sur la vie et celles sur la mort de Laure : le poète n'a pas eu besoin de faire sur lui-même un retour aussi complet que la différence de situation semblait l'exiger ; en fait, avant comme après, ce sont les doléances qui dominent ; il a eu si peu à se louer de Laure vivante que, sans effort, l'idylle a tourné à l'élégie ; du moins, Laure

1. Gaspary, *Histoire de la Littérature italienne*, trad. italienne, t. I, p. 411 ; Turin, 1887. — Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 191.

2. *Petrarca's Leben und Werke*, p. 716-717. Leipzig, 1878. Voy. aussi Geiger, *Petrarka*, p. 261-262. Leipzig, 1874.

Sur les *Triomphes* en général, voy. Didron : *Annales archéologiques*, t. II, p. 283 et suiv. — Piper, *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst*, t. I, p. 307 et suiv.; t. II, p. 397 et suiv. — Steinbüchel, *Monographie des Doms zu Graz*. 1858. — Graus, *Die Zwei Reliquienschreine im Dome zu Graz*. 1882. — Kraus, *Dante ... sein Verhæltniss zur Kunst*. Berlin, 1897, p. 728.

3. Le *Canzoniere* comprend trois cent dix-sept sonnets, vingt-neuf « canzoni », neuf sixains, sept ballades et quatre madrigaux (Kœrting, p. 686).

Un chiffre, pour donner une idée du succès du *Canzoniere* : en 1874, le catalogue de la Bibliothèque « Petrarchesca Rossettiana » de Trieste n'enregistrait pas moins de trois cent trente-cinq éditions des poésies italiennes de Pétrarque, publiées entre les années 1472 et 1874, et encore cette liste ne contenait-elle que les éditions dont la bibliothèque avait réussi à se procurer un exemplaire. Depuis, de nombreuses éditions nouvelles sont venues s'ajouter au fonds ancien. Quant aux manuscrits, soit italiens, soit latins, de Pétrarque, ils s'élèvent au total respectable de quatre cent-dix-neuf, rien que dans les bibliothèques publiques de l'Italie (*I Codici petrarcheschi delle Biblioteche governative del Regno*. Rome, 1874) et à plus de cent cinquante dans les bibliothèques privées de Rome (Narducci, *Catalogo dei Codici petrarcheschi delle Biblioteche Barberina, Chigiana, Corsiniana, Vallicelliana e Vaticana*. Rome, 1874).

disparue, il n'a plus à se plaindre que de la destinée, tandis qu'auparavant il avait à se plaindre de son amante elle-même; c'était somme toute une consolation.

Les *Triomphes* — nous allons le démontrer — forment la synthèse et le couronnement des sonnets et des « canzoni »; Pétrarque y reprend, en les développant, un certain nombre d'idées qui hantaient son esprit[1]. Et tout d'abord, c'est Laure qui est l'héroïne des *Trionfi* comme elle est celle du *Canzoniere;* le poème gravite autour d'elle, comme la *Divine Comédie* autour de Béatrix. Seulement, ici, elle se montre à nous transfigurée, vivant dans un monde idéal, en compagnie des esprits les plus illustres de tous les pays et de tous les temps.

Passons d'abord en revue quelques-uns de ces rapprochements :

La toute-puissance de l'Amour, n'est-ce pas le thème par excellence de la première partie du *Canzoniere!* Sans cesse Cupidon y lance ses flèches (sonnets II, III, XXIII, XXIX, XXXXIX, LIV, etc., « canzone » I, madrigal 10, etc.).

L'arco ch' ogni cosa spezza[2].

Cieco non già, ma faretrato il veggo;
Nudo, se non quando vergogna il vela,
Garzon con l'ali, non pinto, ma vivo[3].

Dans le *Canzoniere*, Pétrarque semble envier le moment où l'Amour peut se concilier avec la Chasteté :

Presso era' l tempo dov' Amor si scontra
Con Castitate, ed agli amanti è dato
Sedersi insieme e dir che lor incontra.

Puis, immédiatement, il oppose à tous deux la Mort :

Morte ebbe invidia al mio felice stato
..... e feglisi all' incontra
A mezza via, come nemico armato[4].

Dans la seconde partie du *Canzoniere*, c'est la Mort, non la Chasteté, que Pétrarque fait partir en guerre contre l'Amour. A tout instant, il insiste

1. Gaspary aussi a mis en lumière le lien qui rattache les *Trionfi* au *Canzoniere* et montré comment, dans le chapitre II du Triomphe de la Mort, Pétrarque célèbre sa réconciliation intellectuelle avec Laure. (*Storia della Letteratura italiana*, t. I, p. 409.)
2. Sonnet LXII.
3. Sonnet C.
4. Sonnet XLVII, 2e partie. V. aussi le sonnet XLIX.

sur la vanité des choses humaines; tout ce qui plaît au monde est songe rapide :

Morte m'ha sciolto, Amor, d'ogni tua legge [1].

Morte m'ha liberato un' altra volta [2].

Ahi, Morte ria, come a schiantar se' presta
Il frutto di molt' anni in si poche ore! [3]

Misero mondo, instabile e protervo [4].

..... Quanto piace al mondo è breve sogno [5].

L'éloge de la Renommée, à son tour, avait défrayé plus d'un sonnet ou plus d'une « canzone », tel celui adressé à Pandolfo Malatesta : « l'aspettata virtù.... »

.....'l nostro studio è quello
Che fa per fama gli uomini immortali [6].

Ou encore la « canzone » :

Una donna più bella assai che' l sole...

Après la mort de Laure, l'Amour supplie Pétrarque de ne pas laisser éteindre la renommée de la défunte:

E sua fama che spira,
In molte parti ancor per la tua lingua,
Prega che non estingua [7].

Le Temps, à son tour, est une figure de connaissance du *Canzoniere*. Dans le ve sixain, Pétrarque avait proclamé sa toute-puissance :

Selve, sassi, campagne, fiumi e poggi
Quant è creato, vince e cangia il tempo.

Les acteurs mêmes du *Canzoniere* reparaissent presque tous dans les *Triomphes*. Tels sont Orphée et Eurydice (sixain VIII, 2e partie); le grand Atride, le sublime Achille (canzone VII, 2e partie); Annibal (*ibid.* et sonnet LXIX); Achille, Ulysse, Agamemnon, Ennius (sonnet CXXXIII, 1re partie); Homère (*ibid.* et sonnet CXXXIV); Alexandre, Orphée, Virgile (sonnets CXXXIII, 1re partie, et CXXXIV); Pharaon, Rachel, Lia (canzone XV); Jason, Pâris (sonnet

1. Canzone II, 2me partie.
2. Sonnet III, 2me partie.
3. Sonnet XLIX, 2me partie.
4. Sonnet LI, 2me partie.
5. Sonnet I, 1re partie.
6. Sonnet XII, 3me partie.
7. Canzone I, 2me partie.

CLXIX); Hélène, Polyxène, Isiphile, Argia (sonnet CCI); Lucrèce (canzone VII, 2e partie, et sonnets CCI, CCIII); Narcisse (sonnet XXX); Marius, César (canzone IV), etc.

Prise dans ses lignes générales, et abstraction faite de quelques lieux communs, tels que la toute-puissance de l'Amour, la conception des Triomphes ne manque ni de logique, ni de portée : l'Amour — qui l'ignore ? — triomphe du monde; la Chasteté, à son tour, triomphe de l'Amour (quand ce n'est pas l'inverse qui arrive); la Renommée triomphe de la Mort[1]; le Temps finit par effacer la Renommée; seule la Divinité survit à tout, y compris le Temps. Pétrarque proclame ainsi, sans pessimisme, la vanité des choses d'ici-bas. En un cas seulement, l'enchaînement paraît faible : la Mort ne succède pas forcément à la Chasteté. Autant l'opposition de la Renommée et de la Mort est frappante, autant celle de la Mort et de la Chasteté l'est peu. La Mort pourrait tout aussi bien mettre fin à l'Amour!

N'importe : toute resserrée qu'elle est par les idées régnantes, cette cosmogonie charme par un mélange de conviction et de noblesse.

Elle contient une idée philosophique et morale, et c'est pour cela qu'elle fit une si brillante fortune. Pétrarque n'y célèbre-t-il pas tour à tour le Triomphe de la Jeunesse comme celui de l'Age et du Temps; la Victoire de l'Esprit (la Renommée) sur la Mort; enfin le Triomphe de la Divinité sur toutes les Vertus, toutes les Qualités ou toutes les Forces d'ici-bas!

Et voyez comme la conception de ce vrai et grand poète est généreuse; comme il répugne à tout arrangement prosaïque! La divinité pernicieuse qu'il s'était plu à célébrer, puis à condamner au début de son poème, l'Amour, « fléau du monde », il l'évoque au moment où, le Temps ayant fait place à l'Éternité, lui-même se trouve en face de l'Être suprême. Alors, s'écrie-t-il, « tant de visages que le Temps et la Mort ont flétris reviendront à leur plus florissant état, et l'on verra, Amour, où tu m'as enchaîné : aussi on me montrera du doigt (en disant) : voici celui qui a toujours pleuré, et en pleurant a été plus heureux que tout autre au milieu des sourires... »

Cette péroraison d'ailleurs est délirante, si inspirée, si généreuse, respirant la confiance dans la bonté et la puissance divine, et cependant si pénétrée encore de souvenirs terrestres!

En génie libre et primesautier qu'il était, Pétrarque se préoccupait

1. Dans le *De Remediis*, au contraire, le poète raille l'espoir de la Renommée qui suit la Mort (livre I, dial. CXVIII; cf. liv. II, dial. CXXX). — Ainsi, à tout instant, son œuvre latine se trouve en contradiction avec son œuvre italienne. L'on croirait parfois avoir affaire à deux Pétrarque.

peu de la symétrie, cette condition essentielle du succès populaire. Il fit pis: il oublia de donner à chacun de ses chants la même longueur. Le premier, le *Triomphe de l'Amour*, est subdivisé en trois sections. Le second n'en a qu'une, et ainsi de suite.

Comme le *Canzoniere*, les *Triomphes* sont écrits d'inspiration : on dirait que Pétrarque a perdu sa personnalité en les composant, qu'une force supérieure et indépendante les lui a dictés, à son insu. Il a perdu pied. Quel contraste avec son œuvre latine! Jamais écrivain a-t-il su se dédoubler ainsi : être à la fois un si merveilleux poète et un érudit si consciencieux, rimer si bien en italien et raisonner si bien en latin !

La langue des *Triomphes* est, comme celle du *Canzoniere,* infiniment vivante, souple, délicate, nuancée; les images saisissantes jaillissent de source, sans nulle ombre de convention, éminemment personnelles et subjectives. En outre, ici comme là, abondent les sentiments quintessenciés, d'une psychologie trop subtile [1], mêlés de réminiscences mythologiques.

II

Mais où Pétrarque a-t-il pris le canevas même des *Triomphes;* car enfin, si ceux-ci, pour le fonds des idées, rappellent le *Canzoniere*, pour la forme ils en diffèrent du tout au tout [2] !

Commençons par constater qu'un génie poétique de la puissance de Pétrarque ne se traîne pas forcément dans l'ornière d'un devancier ; il peut lui arriver, involontairement, de s'inspirer de quelque trait isolé : l'ensemble même de son œuvre n'en reste pas moins original.

L'habitude de représenter des triomphes ou plutôt des apothéoses était, depuis un temps déjà, familière aux peintres italiens. Ils appliquaient ce genre de glorification, soit à des êtres réels, historiques, soit à des figures allégoriques. La première traduction plastique de quelque importance est probablement celle que tenta Giotto dans les célèbres fresques de la basilique inférieure d'Assise (le *Triomphe de la Chasteté,* le *Triomphe de la Pauvreté*, le *Triomphe de l'Obéissance,* le *Triomphe de saint François*). Est-il

1. Les allégories de Pétrarque étaient parfois si cherchées et si obscures qu'il en était réduit à les commenter lui-même à ses amis. Ainsi de la Ve Églogue, adressée à Rienzi (*Epistolæ Variæ*, XLII; éd. Fracassetti, t. III, p. 410-412).

2. Nous ne pouvons que signaler ici le remarquable travail de M. Giovanni Melodia, sur les sources du poèmes de Pétrarque : *Studio su i Trionfi di Petrarca* (Palerme, 1898) : il nous est parvenu trop tard pour que nous puissions l'utiliser.

nécessaire de rappeler, en outre, le *Triomphe de la Mort*, du « Campo Santo », de Pise, attribué à Orcagna, le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin,* dans la chapelle des Espagnols, à Sainte-Marie - Nouvelle, le *Triomphe du Bon Gouvernement*, d'Ambrogio Lorenzetti, au Palais public de Sienne ? Toutes ces représentations sont antérieures au poème de Pétrarque, qui, on l'a vu,



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ, PAR GIOTTO
(Basilique d'Assise.)

fut commencé peu avant 1356, et qui se trouvait encore sur le chantier en 1374, l'année de la mort du poète.

La nouveauté des *Trionfi* consiste à substituer un cortège triomphal à une assemblée plus ou moins immobile, siégeant dans quelque sanctuaire.

On peut, d'autre part, opposer au système des cortèges et des défilés celui des châteaux attaqués ou défendus par toutes sortes de personnages allégoriques : tels les châteaux d'Amour, de Plaisance, etc., si fréquemment représentés dans l'art des XIVe et XVe siècles.

En opérant cette révolution, Pétrarque s'inspira très certainement des exemples de l'antiquité classique, si populaires à Padoue et à Vérone, et représentés par les bas-reliefs de tant d'arcs de triomphe ou de colonnes

triomphales. La donnée était essentiellement plastique, en ce sens qu'elle permettait de dérouler les acteurs en forme de cortège, et qu'elle imprimait ainsi à l'ordonnance la netteté, le mouvement, le rythme, d'une frise.

C'étaient là, d'ailleurs, lieux communs chez les anciens maîtres du monde : les idées de triomphe peuplaient l'atmosphère romaine; elles ne pouvaient manquer de hanter également l'imagination d'un poète aussi nourri que Pétrarque de la moelle classique. Plus d'une fois, il y revient. Dans une de ses invectives contre les médecins, il s'écrie : « Peu s'en faut qu'ils ne s'arrogent les honneurs triomphaux; et, en effet, ils les méritent, car il n'en est aucun parmi eux qui n'ait tué au moins 5.000 hommes, nombre exigé pour avoir droit à ces honneurs[1]. » Ailleurs, il nous montre Scipion, le visage serein, faisant son entrée dans les hautes murailles de Rome, assis sur un char couvert de pourpre et traîné par des coursiers blancs comme la neige. Son front auguste, ajoute-t-il, attestait sa céleste origine[2].

Ces cortèges triomphaux, ce défilé de chars, que ses interprètes les peintres, les sculpteurs, les miniaturistes, les graveurs, se plairont à dérouler avec tant de science et de symétrie, ne sont d'ailleurs, aux yeux de Pétrarque, qu'un accessoire. Dès le second chant, il oublie la donnée primordiale, et, au lieu de décrire le véhicule traditionnel, concentre toute son attention sur la lutte entre Cupidon et la Chasteté.

Aussi bien, si, au début du poème, le poète avait encore la liberté d'esprit nécessaire pour élaborer un beau programme, un beau triomphe, bientôt Apollon, s'emparant de lui tout entier, comme de la Sibylle dans l'antre de Cumes, lui enlève jusqu'à la faculté de raisonner. Désormais, il se sent entraîné à travers l'espace; comme en un éblouissement, il entrevoit la Mort qui triomphe de la Chasteté, la Renommée qui triomphe de la Mort, le Temps, l'Éternité... Il ne se ressaisit qu'arrivé au terme ultime de sa vision, et c'est un sublime cri d'amour qu'il pousse pour rattacher le début à la fin, pour réconcilier l'Amour avec la Divinité; « s'il fut heureux, s'écrie-t-il, celui qui la vit (Laure) sur terre, quel bonheur n'éprouvera-t-il pas maintenant qu'il la revoit dans le ciel » :

> Se fu beato, chi la vide in terra
> Hor che fia dunque a rivederla in cielo!

A coup sûr, si Pétrarque s'était proposé de régler ses triomphes sur ceux de l'ancienne Rome et de tenter une restitution archéologique exacte,

1. Renan, *Averroës et l'Averroïsme*, p. 332.

2. *Africa*, livre IX. — Dans le traité *De Remediis utriusque Fortunæ* (livre I, chap. XXXVII), Pétrarque, à propos des gemmes et des perles, rappelle le triomphe de Pompée. — On pourrait citer bien d'autres exemples encore.

rien ne lui eût été plus facile que d'évoquer toutes sortes de pompes. Ne l'a-t-il pas prouvé dans l'*Africa*[1] ?... Mais, avec une vue très nette et très fine des conditions de la poésie au moyen-âge, il n'a pas voulu que l'élément classique paralysât ou glaçât les libres et chaudes inspirations du génie chrétien. Remercions-l'en. Rien, à cet égard, ne ressemble moins à la création, immortelle elle aussi, mais si éminemment païenne, du grand peintre quattrocentiste Andrea Mantegna, le *Triomphe de Jules César*.

Pétrarque, cependant, avait trop de lecture pour ne pas se rencontrer avec l'un ou l'autre de ses prédécesseurs. La critique a le devoir de relever ces réminiscences plus ou moins inconscientes.

L'on a mis en avant les *Institutions divines* de Lactance. Cet auteur mentionne, en effet, un poème consacré au Triomphe de l'Amour. « Après avoir fait, dit-il, le détail de toutes les victoires remportées par Cupidon sur les habitants de l'Olympe, le poète a représenté le fils de Vénus sur un char devant lequel marchent Jupiter enchaîné et tous les autres dieux[2]. »

Il est certain qu'une imitation flagrante de ce passage se trouve à la fin du premier chapitre du Triomphe de l'Amour; nous y voyons la phalange des Immortels suivre le char de leur vainqueur : Vénus et Mars, Pluton et Proserpine, Junon et Apollon, bref, « tous les dieux de Varron ». Jupiter marche en tête, chargé de liens innombrables :

E di lacciuoli innumerabili carco
Vien catenato Giove innanzi al carro.

Mais cette imitation dans un détail ne touche pas à l'économie même des *Triomphes*[3].

Avec les deux poèmes les plus considérables du XIIIe et du XIVe siècle, le *Roman de la Rose* et la *Divine Comédie*, les points de contact sont plus

1. Livre IX, vers 363 et suiv.

2. « Non insulse quidam poeta triumphum Cupidinis scripsit : quo in libro non modo potentissimum deorum Cupidinem, sed etiam victorem facit. Enumeratis enim amoribus singulorum, quibus in potestatem Cupidinis ditionemque venissent, instruit pompam, in qua Jupiter cum cæteris diis ante currum triumphantis ducitur catenatus.... » (*Divinarum Institutionum* liber I, cap. XI.)

3. Plus frappantes encore sont les analogies entre le *Triomphe de l'Amour*, de Pétrarque, et un passage des *Aventures d'Hysminé et Hysminias*, retracées par un écrivain grec du moyen-âge, Eustathios (Eumathios ?) Makrembolites. Cet auteur, décrivant les peintures d'un certain jardin, montre, « sur un char élevé et brillant d'un éclat vraiment royal, un enfant d'une beauté merveilleuse, entièrement nu, tenant d'une main un flambeau, de l'autre un arc; ses pieds sont ailés; sur ses épaules brille un carquois; à son côté est suspendu un glaive à deux tranchants. Des armées, des villes entières l'environnent. Une troupe confuse d'hommes, de femmes, de vieillards, d'enfants, de vierges, de vieilles femmes, les rois eux-mêmes, les tyrans, les potentats, les puissants de la terre, tous se pressent servilement auprès de lui et se tiennent, non comme auprès d'un roi, mais comme devant un dieu,... une foule d'oiseaux... voltigent autour de lui... » M. Krumbacher (*Geschichte der byzantinischen Litteratur ;* 2e éd., Munich, 1897; p. 766), fait vivre Eustathe dans la seconde moitié du XIIe siècle; les autres biographes hésitent entre le IXe et XIVe (!) siècle. Voy. l'édition donnée par M. Hilberg, à Vienne, en 1876, et la traduction de Philippe Le Bas; Paris, 1828; livre II, p. 27 et suivantes.

nombreux. Plus d'un trait rattache, à l'œuvre de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung[1], cette suave évocation de tous ceux qui, dans l'antiquité ou au moyen-âge, ont représenté l'Amour, la Chasteté, la Renommée. Seulement, Pétrarque a donné à son œuvre une forme bien autrement plastique.

Les *Triomphes* s'ouvrent, comme le *Roman de la Rose*, par un songe :

Ou vintiesme an de mon aage
Ou point qu'Amors prend le paage
Des jones gens, couchiez estoie
Une nuit, si com je souloie,
Et me dormoie moult forment;
Si vi un songe en mon dormant,
Qui moult fu biax, et moult me plot.

L'influence du *Roman de la Rose* éclate surtout dans le second chant, le Triomphe de la Chasteté : Pétrarque, comme ses prédécesseurs, y mêle l'élément allégorique aux réminiscences de l'antiquité classique ou de l'antiquité biblique. Honnêteté et Vergogne, Bon Sens et Modestie, Prestance et Gaîté, Persévérance et Gloire, Bel Accueil, Prévoyance, Courtoisie, Pureté, Crainte d'Infamie, Désir d'Honneur, disputent le pas aux Muses, à Lucrèce, à Pénélope, à Virginie, à Judith, à la vestale Tuccia, à Hersilie, à Didon, à Hippolyte ou à Joseph.

Honestate e Vergogna alla front' era;
Nobile par delle virtù divine,
Che fan costei sopra le donne altera.

Senno e Modestia all' altre due confine,
Habito con Diletto in mezzo 'l core,
Perseveranza e Gloria in su la fine;

Bell' Accoglienza, Accorgimento fore,
Cortesia intorno intorno e Puritate,
Timor d'infamia e sol Desio d'onore;

Pensier canuti in giovenil etate,
E la Concordia, ch' è si rara al mondo,
V'era con Castità somma Beltate[2].

1. Rappelons que Guillaume de Lorris mourut vers 1260 et Jean de Meung vers 1318 : leurs droits d'antériorité sont donc hors de conteste.

Dans une épître à Guy de Gonzague, seigneur de Mantoue, Pétrarque porte aux nues un petit livre français (« brevis libellus »), dont il lui envoie un exemplaire et qui doit être le *Roman de la Rose;* probablement la première partie, composée par Guillaume de Lorris. (Rossetti, *Francisci Petrarchæ Poemata minora*, t. II, p. 324, 342-343, 419. Milan, 1831. — Cf. De Sade, t. III, p. 45 et suiv. — Renan, *Discours sur l'état des Arts au* XIV*e siècle*, t. II, p. 82.)

2. Ce sont là des arguments décisifs à opposer à M. Gaspary, qui met en doute la connexité des *Triomphes* avec le *Roman de la Rose*. (*Storia della Letteratura italiana*, t. I, p. 489.)

Dans ses *Origines et Sources du Roman de la Rose* (Paris, 1891, p. 61 et suiv.), M. Ernest Langlois a montré combien les personnifications étaient fréquentes au XIIe et au XIIIe siècle.

Bien autrement étroites sont les analogies entre les *Triomphes* et la *Divine Comédie*. Ce nous est un plaisir de mettre en lumière les rencontres entre deux si nobles génies, mais ce nous est aussi un devoir de protester contre toute idée de dépendance et d'imitation. Pétrarque a subi, à son insu probablement, l'action de Dante; il ne s'est pas proposé de le copier ou de le dépouiller, ainsi que l'insinue Georges Voigt, dominé qu'il est par son désir de rabaisser le chantre de Laure. Ce critique acerbe n'affirme-t-il pas que les *Triomphes* sont inspirés du passage du *Purgatoire* (chants XXIX-XXXII), où Dante décrit un char triomphal attelé au cou d'un griffon et escorté de divers personnages historiques ou allégoriques [1] ! Pourquoi ne pas prétendre tout de suite que les *Triomphes* sont inspirés de l'*Apocalypse ?*

Assurément, Pétrarque, bien qu'il s'en défendît, connaissait à fond l'œuvre de Dante [2]. On lui a reproché son injustice envers son illustre prédécesseur [3] : il n'a pas manqué cependant de lui accorder une place parmi les chantres de l'Amour :

Ecco Dante e Beatrice [4].

Ailleurs (XIXe sonnet du second livre), il adresse un salut à Dante.

D'autre part, l'auteur des *Triomphes* a adopté le même mètre que l'auteur de la *Divine Comédie*. C'est à Dante également qu'il a emprunté la forme de vision, de songe, donnée à son poème. Dans le chant Ier (chap. I, vers 40), Pétrarque interroge une ombre, absolument comme Dante le fait sans cesse dans l'*Enfer :*

Un' ombra alquanto men che l'altre trista
Mi si fe incontro.....

L'énumération des femmes qui ont sacrifié à l'Amour est à rapprocher du chant V de l'*Enfer,* où Dante met en scène Sémiramis, Didon, Cléopâtre, Hélène, Françoise de Rimini.

1. *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums;* 3e éd., t. I, p. 118.

2. En 1359, Pétrarque avait reçu un exemplaire de la *Divine Comédie*, copié de la main de Boccace. (Fracassetti, *Lettere familiari*, t. I, p. 183; t. III, p. 13; t. IV, p. 400.)

Sur le parallèle entre Béatrix et Laure, voy. l'ouvrage de M. Kraus (*Dante,* p. 233); sur l'allégorie chez Dante et chez Pétrarque, voy. le *Petrarca* de M. Kœrting (p. 504, 544, 651, 677); sur les analogies de facture, voy. le mémoire de M. Moschetti : *Dell' Ispirazione dantesca nelle Rime di Francesco Petrarca* (Urbin, 1894), et celui de M. Melodia : *Pocha altre Parole su Dante e il Petrarca* (Florence, Olschki, 1898).

3. MM. Hortis et Novati ont montré que Pétrarque professait à l'égard de Dante des sentiments infiniment plus sympathiques qu'on ne l'admet d'ordinaire. Cf. *Giornale storico della Letteratura italiana*, t. XIV, 1889, p. 463-464.

4. *Triomphes,* ch. III, vers 31.

Les réminiscences dantesques abondent principalement dans le second chapitre du Triomphe de la Mort :

Dimmi pur, prego, se sei morta o viva. (Vers 21.)

Eu égard à la Renommée, Dante aussi avait, dans le quatrième chant de l'*Enfer*, proclamé qu'elle avait le pouvoir de faire trouver grâce au ciel à ses sectateurs.

D'autres réminiscences ou rencontres encore peuvent être signalées. Dans le chant IV de l'*Enfer*, Dante avait mis en scène : Adam, Abel, Noé, Moïse, Abraham, David, Israël, Rachel; plus loin, s'avançaient processionnellement Homère, Horace, Ovide, Lucain; on voyait ensuite Électre, Hector, Énée, César, armé, aux yeux d'épervier, Camille et Penthésilée, le roi Latinus, Lavinie, Brutus, Lucrèce, Julie, Marcie, Cornélie; puis Saladin, seul à l'écart. Ailleurs, assis au milieu de la famille philosophique, se détachait le « maître de tous les savants » (Aristote?); puis c'étaient Socrate et Platon, Démocrite, Diogène, Anaxagore et Thalès, Empédocle, Héraclite et Zénon, Dioscoride, Orphée, Tullius (Cicéron) et Livius, Sénèque et Euclide, Ptolémée et Hippocrate, Avicenne, Gallien; enfin Averroes, « qui fit le grand commentaire ». Des théories analogues de héros et d'héroïnes, choisis indifféremment parmi les païens et les chrétiens, se déroulent d'un bout à l'autre des *Triomphes* de Pétrarque[1].

Il n'est pas jusqu'aux chars qui ne figurent dans la *Divine Comédie :* laissant de côté le char attelé de bœufs qui portait l'arche sainte (*Purgatoire*, chant X), nous y trouvons, comme il a été dit ci-dessus, un char triomphal — celui de la Religion, — qui forme de tout point le prototype de ceux de Pétrarque (*Purgatoire*, chants XXVIII-XXXIII). Ce véhicule, monté sur deux roues et attelé au cou d'un griffon, avait pour escorte sept femmes et sept vieillards. La ressemblance saute aux yeux; mais ce n'est pas là un motif pour affirmer, avec Voigt, que tout le poème des *Triomphes* dérive de la *Divine Comédie*.

Pétrarque aurait-il, en outre, mis à contribution l'*Amorosa Visione* de son ami Boccace, composée vers 1342, ainsi longtemps avant les *Triomphes*[2]?

1. L'on a en outre rapproché, de la scène entre Paul Malatesta et Françoise de Rimini, le dialogue entre Massinissa et Sophonisbe dans le Triomphe de l'Amour : livre II. (Gaspary, *Storia della Letteratura italiana*, t. I, p. 412.)

2. Gaspary, *Storia della Letteratura italiana*, t. I, p. 489. — De Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 191-192, 226-227. — M. Appel, dont l'ouvrage (*Die Triumphe Petrarcas in kritischen Texte*), vient de paraître, se prononce énergiquement pour l'affirmative (p. XXXIV-XXXVI).

A Milan, le palais commencé en 1339 par Azzo Visconti renfermait une fresque représentant le *Triomphe de la Renommée*. « Una magna sala glo-

Ce qui est certain, c'est que, dans sa description des peintures ornant le château d'Amour, Boccace nous montre, en quatre compartiments : la Philosophie trônant au milieu de ses filles, les Sept Arts libéraux et des poètes ou philosophes célèbres; l'Amour en majesté; le Triomphe de la Richesse; le Triomphe de la Renommée (assise sur un char orné de lauriers et attelé de deux chevaux, elle tenait d'une main une épée et de l'autre un globe d'or). Une seconde salle était enrichie de l'image de la Fortune tournant la roue. Plus loin, Boccace énumère les compagnons de la « Fama », les représentants de l'histoire biblique, de l'histoire classique, du cycle carlovingien, des cycles d'Artus, enfin Godefroi de Bouillon, Robert Guiscard, Frédéric Barberousse et Frédéric II, Charles d'Anjou, Saladin, Manfred et Conradin. Pour lui, comme pour Pétrarque, la Renommée est l'ennemie par excellence de la Mort :

Somma donna, nemica di morte.

Selon toute vraisemblance, Boccace, de même que Pétrarque, s'était en cela inspiré de la *Divine Comédie;* tous deux avaient puisé à une source commune. Rappelons d'ailleurs que Pétrarque, longtemps peut-être avant que l'*Amorosa Visione* de Boccace vît le jour, avait consacré une « canzone » à la Gloire (voy. p. 104) :

Una donna più bella assai che'l sole.

Nous ne ferons pas entrer en ligne de compte ici le poème de Chaucer, *The House of Fame*, car l'œuvre du poète anglais (1328-1400) est inspirée de celle de Pétrarque. Chaucer, qui rendit visite au chantre de Laure, en 1373, à Padoue, l'appelle formellement « my master Petrarch » [1].

Avant d'esquisser l'histoire même des illustrations auxquelles les *Triomphes* ont donné lieu à travers les âges, et de caractériser les mérites de

riosa nimis, ubi est depicta Vanagloria et depicti sunt illustres principes mundi gentiles, ut Aeneas, Atyla, Hector, Hercules et alii plures. Inter quos est unus solus christianus, scilicet Carolus Magnus, et Azo Vicecomes ; suntque hæ figuræ ex auro, azuro et smaltis distinctæ in tanta pulcritudine et tam subtili artificio, sicut in toto orbe terrarum non contigeret reperiri. » (Gualvaneo della Fiamma. Cf. de Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 178, 191, 224.)

1. « Pétrarque, raconte M. Jusserand, reçut en ce moment, entre autres visites, celle d'un étranger destiné lui aussi à une immense réputation ; c'était un envoyé du roi d'Angleterre, Geoffroy Chaucer, chargé, tout poète qu'il était, d'une négociation commerciale avec Gênes et Florence et qui ne voulut pas rentrer dans sa patrie sans avoir vu le lauréat italien. A lui aussi Pétrarque fit lire l'histoire de Griselidis et lorsque, bien des années après, Chaucer — qui n'était connu alors que par ses chansons amoureuses et sa traduction du *Roman de la Rose* — conçut l'idée de ses *Contes de Cantorbéry*, il fit réciter par le modeste clerc d'Oxford l'histoire de Griselidis « qu'il avait apprise à Padoue de maître François Pétrarque ». (*Revue de Paris*, juillet 1896, p. 114.) — Cf. Segré, *Chaucer et Pétrarque*, dans la *Nuova Antologia*, janvier 1899, p. 57-66.

chacune d'entre elles, nous analyserons ici l'économie même du poème, au point de vue des données que les artistes pouvaient en tirer. Chemin faisant, nous indiquerons en raccourci, sauf à y revenir par la suite, les additions faites au thème primitif ou les altérations qu'il a subies. Rien qu'à nous attacher au choix des personnages ou à leurs attributs, nous découvrirons tout un monde d'intentions plus ou moins pittoresques. Ce sont ces variantes, précisément, qui assurent à chaque anneau de la chaîne sa physionomie et son accent; en elles se trahissent les instincts des différentes nations ou des différents artistes.

Le poème de Pétrarque comporte — est-il besoin de le rappeler? — une série de combats, de triomphes ou d'apothéoses, dont le héros est détrôné régulièrement par quelque force de la nature ou quelque force morale plus puissante que lui. L'allégorie y règne d'un bout à l'autre, mais un certain nombre de figures historiques viennent réchauffer l'action et lui donner de la réalité.

Dans le premier triomphe, celui de l'Amour[1], l'antiquité classique a, comme de raison, fourni le contingent le plus riche d'acteurs et d'actrices. Voici d'abord les dieux ou demi-dieux et les déesses : Jupiter et Junon, Pluton et Proserpine, Apollon, Vénus et Mars, Hercule. Une série de personnages plus ou moins fabuleux leur succèdent : Pyrame et Thisbé, Thésée et Ariadne, Phèdre et Hippolyte, Achille, Œnone, Paris, Hélène, Agamemnon, Égisthe et Clytemnestre, Ménélas, Ulysse et Circé, Énée, Hermione, Oreste, Polynice, Persée et Andromède, Procris, Artémise et Deidamia, Biblis, Myrrha, Démophonte, Phyllis, Jason, Médée, Hypsiphyle, Amphiarus, Laodamie, Protésilas, Argie, Alcyon et Céix, Esacus, Hespérie, Atalante, Hippomène, Acis, Galatée et Polyphème, Glaucus, Canens et Picus, Scylla, Pygmalion, Cydippe, Hypermnestre, Léandre et Héro, Égérie.

L'antiquité historique est représentée par Sémiramis et Didon, Seleucus, Antiochus et Stratonice, Denys, Alexandre le Grand, Annibal, Massinissa et Sophonisbe, Pompée, Cornélie, Jules César, Cléopâtre, Porcia, Julie, Auguste et Livie, Néron, Marc-Aurèle et Faustine.

Parmi les personnages de l'Ancien Testament, victimes de l'Amour, Pétrarque cite : Abraham, Isaac, Jacob, Sichem, Samson, David et Thamar, Absalon, Salomon, Judith et Holopherne, Assuérus, Hérode et Marianne.

1. La liste des figurants du Triomphe de l'Amour est à rapprocher de celle des compagnes d'infortune que Sophonisbe rencontre aux Enfers : Byblis, Myrrha, Œnone, Thisbé, etc. (*Africa*, livre VI, vers 53 et suiv.). Sur le Triomphe de l'Amour, voy. Didron : *Annales archéologiques*, t. XXIII, p. 317 et suiv.

Viennent ensuite les chantres de l'Amour : Orphée, Pindare, Anacréon, Virgile, Ovide, Catulle, Properce, Tibulle, Dante, en compagnie de Béatrix, Selvaggia, Cin da Pistoja, Guy d'Arezzo et une foule de poètes italiens; enfin, Socrate et Lelius, les amis intimes de Pétrarque. Celui-ci y rend un hommage tout particulier aux troubadours : Arnauld Daniel, Pierre Roger et Pierre Vidal, Arnauld de Mareuil, les deux Rambaut, Pierre d'Auvergne et Giraud, Folquet de Marseille, Geoffroy Rudel, Guillaume.

Le moyen-âge a pour champions la « coppia d'Arimino », Lancelot, Tristan, Geneviève, Isotta.

Le *Triomphe de l'Amour*, on le sait, est le seul dans lequel le poète décrive nettement un cortège de triomphateur. Il y montre Cupidon debout sur un char enflammé :

..... Come un di color, che in Campidoglio
Triumfal carro a gran gloria conduce.

Ce char est traîné par quatre chevaux plus blancs que neige. Le dieu — un enfant nu, ailé — tient l'arc à la main; le carquois pend à son flanc. Autour de lui, la foule de ses victimes.

Ici, les artistes n'ont eu qu'à transposer les images du domaine de la poésie dans celui de la peinture pour obtenir les compositions les plus plastiques. Aussi, le plus souvent, ils s'en sont tenus à la donnée primitive; mais Pétrarque n'avait pas tout prévu; de là, une relative latitude.

Prenons Cupidon. Tantôt, chez les illustrateurs, il a les yeux bandés, tantôt il vise avec soin. Sur un coffre de mariage faisant partie de la collection de M. de Landau, à Florence, les jambes du jeune dieu se terminent par des serres d'oiseau de proie. Parfois aussi, outre l'arc, Cupidon porte une torche, comme dans l'ivoire de la cathédrale de Gratz.

L'attelage du char de l'Amour, quoiqu'il fût nettement indiqué par le poète, a plus d'une fois été l'objet d'altérations de tout point fantaisistes : au XVIe siècle, dans une tapisserie du Garde-Meuble impérial de Vienne, ce sont des boucs, des tourterelles, des sirènes, et non pas des chevaux blancs, qui traînent le véhicule.

On comprend que, pour caractériser les différents acteurs de chaque triomphe, les illustrateurs aient entendu garder le plus d'indépendance possible. C'est ainsi que Samson est reconnaissable, tantôt à la colonne qu'il porte allègrement sur ses épaules, tantôt à la mâchoire d'âne qu'il tient à la main; d'autres fois, le héros hébreu est représenté endormi, près de Dalila qui lui coupe les cheveux.

Un cas remarquable d'antisémitisme nous est fourni par les miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale : l'enlumineur a rayé impitoyablement du cortège tous les personnages appartenant à l'histoire juive[1].

Plusieurs fois aussi, nous voyons paraître, dans le Triomphe de l'Amour, un des épisodes les plus connus de la Légende du sorcier Virgile : le poète suspendu dans un panier, sous la fenêtre de la fille de l'empereur de Rome. Pétrarque, cependant, n'avait fait figurer Virgile dans ses *Triomphes* que comme chantre de l'Amour, et nullement comme magicien :



LA LÉGENDE DU SORCIER VIRGILE
Miniature italienne du XVe siècle.
(Bibliothèque Riccardi, à Florence.)

> Virgilio vidi, e parmi intorno avesse
> Compagni d'alto ingegno e da trastullo ;
> Di quei, che volentier già il mondo lesse.
> L'un' era Ovidio, e l'altr' era Tibullo,
> L'altro Properzio, che d'amor cantaro
> Fervidamente, e l'altro era Catullo[2].

Bien plus, l'auteur des *Triomphes* avait toujours protesté contre la fable ridicule de Virgile sorcier[3]. Les illustrateurs sont donc allés à l'encontre de ses déclarations en représentant un motif aussi baroque.

On voit, par cet exemple, quelles licences les artistes se permettaient jadis vis-à-vis des textes qu'ils étaient censés commenter !

Au cours du XVe siècle, dans les peintures aussi bien que dans les manuscrits, toutes sortes de motifs parasites viennent se greffer sur la trame primordiale. Un des plus curieux est le *Lai d'Aristote*[4] : on aperçoit, parmi les victimes de l'Amour, le philosophe grec marchant à quatre pattes, et portant sur son dos la belle Campaspe, la maîtresse d'Alexandre.

Un autre fabliau, le *Lai de Narcisse*, a inspiré la peinture qui orne le « cassone » du South Kensington Museum : on y voit la princesse Dane,

1. E. Molinier : *Gazette archéologique*, 1883, p. 229.
2. Livre I, ch. IV, vers 19-25.
3. Cf. *Ep. fam.*, livre XIII, ép. VI. — *Itinerarium syriacum*, éd. de 1581, p. 560. — De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*, p. 108-110.
4. Voy. sur cette légende les *Annales archéologiques* de Didron, t. VI, p. 145-149 ; t. XVI, p. 58 ; t. XVIII, p. 32, 285 ; t. XXIII, p. 323. — Du Méril, *Mélanges archéologiques et littéraires*, p. 475. — *Romania*, 1882, 9e année, p. 138. — Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon ;* Lyon, 1880 ; p. 200-203. — Klotz, *Recherches sur un bas-relief en bronze attribué aux anciennes portes de la cathédrale* (*de Strasbourg*), p. 9 et suiv. — *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1888, p. 230. — Antoniewicz, *Ikonographisches zu Chrestien de Troyes*, p. 11. — Molinier, *Les Ivoires*, p. 196 et note. — Mgr Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie*, t. I, p. 264.

fille du roi de Thèbes, qui, dédaignée par Narcisse, appelle sur lui la vengeance de Vénus et de l'Amour, et expire de douleur à ses côtés, lorsqu'il a été, sur sa prière, frappé de mort par la déesse[1].

Dans le second chant, le poète dépeint la lutte entre l'Amour et la Chasteté (ou plutôt la Pudicité)[2]. De char triomphal, il n'en est plus question. C'est un simple cortège qui se dirige, tantôt par mer, tantôt par terre, vers la Ville Éternelle, où il visite le Temple de la Pudicité.

L'auteur nous fait assister d'abord à un duel épique. Les deux adversaires, animés d'un égal courroux, s'élancent l'un contre l'autre. La Chasteté (personnifiée par Laure), vêtue d'une robe blanche, tient le bouclier dont Méduse ne put supporter la vue; elle lie l'Amour à une colonne d'un beau jaspe, au moyen d'une chaîne de diamant et de topaze trempée dans le Léthé. Son étendard porte, sur un champ vert, un agneau blanc ayant au cou un collier d'or et de topazes[3].



LE LAI D'ARISTOTE ET L'HISTOIRE DE SAMSON
Miniature italienne du xv[e] siècle.
(Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds italien, n° 545.)

Dans ce Triomphe, comme dans le précédent, l'on admirera la netteté des traits indiqués par Pétrarque : les artistes n'ont eu qu'à les reproduire pour donner à l'héroïne tous ses attributs. Et cependant, ici encore, que de licences poétiques chez les interprètes : la Chasteté, tantôt debout, tantôt assise sur un trône, compte tour à tour pour attributs une colonne, ou une simple palme. L'agneau de l'étendard est remplacé par une hermine[4].

Les figurants du Triomphe de la Chasteté sont en petit nombre. Ce sont, d'abord, les neuf Muses; puis, pour l'antiquité biblique, Judith; pour l'antiquité grecque, Pénélope, Hippo, Didon; pour l'antiquité romaine, Hersilie, Lucrèce, Virginie, la vestale Tuccia, Sulpicia, « les Tudesques qui, par une mort cruelle, sauvèrent leur barbare honneur ». Le moyen-âge a pour

1. Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque,* p. 8.

2. Le récit de cette lutte est à rapprocher de la *Psychomachie* de Prudence, où celui-ci met en scène « Pudicitia » et « Libido ». — Une analyse très pénétrante du Triomphe de la Chasteté a été donnée par Didron, dans les *Annales archéologiques*, t. XXIV, 1864, p. 45-54. L'éminent archeologue y discute entre autres les choix faits par Pétrarque.

3. Dans le Triomphe de la Mort, au contraire, c'est une blanche hermine qui se détache sur le champ de sinople de l'étendard.

4. Didron, *Annales archéologiques,* t. XXIV, p. 53.

champion Piccarda de Florence, chantée par Dante[1]. Parmi les hommes jugés dignes de prendre part au Triomphe de la Chasteté, quatre sont désignés par leur nom : Scipion l'Africain, Hippolyte, Joseph et Spurina, le jeune Toscan qui se défigura pour confondre la calomnie. Ces trois derniers reçoivent pour mission de surveiller, dans le Temple de la Pudicité, l'ennemi commun, l'Amour.

Le troisième chant nous fait assister à la rencontre de la Chasteté (personnifiée par Laure) avec la Mort (personnifiée par une femme vêtue de noir)[2]. Un dialogue s'engage entre elles. Finalement, la Mort arrache à Laure un cheveu d'or, cueillant ainsi la plus belle fleur, non par haine — déclare le poète, — mais pour établir sa toute-puissance[3].

Par une de ces anomalies fréquentes dans l'histoire des arts, les maîtres italiens ont presque invariablement représenté la Mort sous la forme d'un squelette, tandis qu'à tout instant les artistes français lui substituaient — ce qui est infiniment plus dans le goût classique — les trois Parques[4]. Il est vrai que, lorsque nos compatriotes entrèrent en scène, la Renaissance approchait déjà du zénith.

Constatons, d'ailleurs, que le Triomphe de la Mort s'est développé en dehors du poème de Pétrarque et sous l'influence de compositions antérieures, telles que les fresques du Campo-Santo de Pise. (Papes, empereurs, grands seigneurs étendus à terre, ou mendiants et estropiés implorant en vain l'inexorable déesse.) Cette filiation saute aux yeux dans les peintures de Matteo de' Pasti ou les estampes de l'Albertine.

Chez Pétrarque — on en a fait la remarque, — les morts sont anonymes ; chez ses interprètes, au contraire, chacun d'eux est d'ordinaire désigné par son nom. C'est ainsi que, dans le Triomphe gravé par Pomarede, d'après Bonifazio, on lit les noms de Pompée, de Fabius, du pape Jules II, d'Hector, de Pyrrhus, de Scipion, et qu'on voit Thisbé et Pyrame, Cléopâtre et Marc-Antoine[5].

1. Cette liste est à rapprocher de l'énumération des femmes vertueuses, donnée par Pétrarque dans ses *Epistolæ familiares*, livre II, lettre xv.

Sur l'iconographie de la Continence de Scipion, voy. les *Annales archéologiques* de Didron, t. XXIV, p. 47 et suiv.

2. Dans cette conception de la Mort, Pétrarque s'est manifestement laissé influencer par les données classiques ; de même il a pris à Virgile (*Énéide*, livre V, vers 698) l'idée de faire arracher par la Mort à son héroïne le cheveu auquel tient la vie. (Dobbert, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. IV, 1881, p. 26-29.)

3. Sur le Triomphe de la Mort, voy. les *Annales archéologiques*, de Didron, t. XXIV, p. 145-160. — Pietro Vigo, *Le Danze macabre in Italia*. Livourne, 1878. — E. Müntz, *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 149-154. — Frimmel, *Beitræge zu einer Ikonographie des Todes*. Vienne, 1891.

4. Pétrarque invective les Parques dans le xxviiie sonnet de la seconde partie : « Invide Parche... »

5. Un vitrail de l'église de Brou (xvie siècle) représente la procession de ceux par qui la Mort est entrée dans le monde (Ève et Adam), et ceux par qui elle a été vaincue : Noé, Jonas, Abraham, etc. (Didron : *Annales archéologiques*, t. XXIII, p. 283 ; t. XXIV, p. 145.)

Au début du quatrième chant, la Mort part, glorieuse d'avoir éteint le flambeau de beauté. Soudain, du côté opposé, surgit la Renommée, qui tire l'homme du tombeau et le fait revivre[1].

Ce Triomphe consiste surtout en une énumération, plus ou moins sèche, de guerriers et de guerrières, de philosophes, de savants, de poètes. Nulle mise en scène ici, nul combat, nul cortège triomphal ; le poète se borne à nous montrer une troupe nombreuse suivant César et Scipion, placés à la droite de la Renommée. Parfois, afin d'éviter la monotonie d'une nomenclature, il désigne ses héros par quelque haut fait accompli par eux : celui qui, seul contre toute la Toscane, défendit le pont (Horatius Coclès) ; celui qui, au milieu du camp ennemi, étendit la main inutilement, puis la brûla, tellement irrité contre lui-même qu'il ne sentit pas la douleur (Mucius Scævola).

Chez les illustrateurs, la Renommée, une femme ailée, vêtue d'une longue robe, couronne en tête, est caractérisée tantôt par une trompette, tantôt par une palme et un livre, tantôt par le glaive et la balance (on l'a donc confondue, dans ce dernier cas, avec Thémis ; ou bien passerait-elle pour une justice posthume?)[2]. Parfois aussi elle tient d'une main un petit génie. Mêmes variantes dans son attitude : tantôt elle est debout, tantôt assise.

Parmi les favoris de la Renommée, Pétrarque cite avec le plus d'amour les héros de Rome républicaine ; il énumère ensuite, sans y insister autrement, Vespasien et son fils, Nerva, Trajan, Hadrien, Antonin le Pieux et Marc-Aurèle, puis une masse de vaillants guerriers étrangers[3].

Le poète galant n'a garde d'oublier les femmes guerrières : les Preuses défilent à la suite des Preux.

Aux guerriers succèdent les philosophes, les savants, les poètes : Platon, Aristote, Pythagore, Socrate, Xénophon, Virgile, Cicéron, Démosthène, Eschine, Solon, Varron, Salluste, Tite-Live, Pline, Plotin, Thucydide, Hérodote, Archimède, Démocrite, Héraclite, Diogène, Quintilien, Sénèque, Plutarque, Carnéade, Épicure, Zénon et divers autres, moins célèbres. La plupart de ces personnages sont à peine caractérisés par une épithète ; pour beaucoup d'autres, notre auteur se borne à la simple mention de leur nom.

1. Sur la Gloire, ou plutôt contre la Gloire, voy. le traité *De Contemptu Mundi*, 3e dialogue (éd. de 1581, p. 367). Dans son *Secret*, Pétrarque prend a partie l'amour de la Renommée, mais il le fait à titre de paradoxe. — Sur la passion de la gloire au siècle de Pétrarque, voy. Burckhardt, *Cultur der Renaissance*, 2e section.

2. Gravures de la collection Albertine, à Vienne ; miniature de la Bibliothèque de Modène (Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque*, p. 17) ; plat en faïence de Caffagiuolo, conservé au South Kensington Museum (*Ibid.*, p. 19).

3. L'énumération des guerriers fameux est à comparer à celle de l'épître II, adressée à Benoît XII (*Poemata minora*, éd. Rossetti, t. III, p. 134 et suiv.). L'énumération des poètes a son pendant dans celle de l'églogue VIII (*Poemata minora*, t. I, p. 176 et suiv.).

Ici encore, à tout instant, les interprètes se sont écartés de la donnée imaginée par le poète. Celui-ci s'était plu à ressusciter certains de ses héros pour les faire assister à un second triomphe; c'est ainsi que, dans le Triomphe de la Renommée (chapitre Ier, vers 19 et suivants), il évoque plusieurs des victimes de l'Amour. Dans les interprétations plastiques, au contraire, chaque Triomphe a ses représentants distincts, qui ne reparaissent plus dans les Triomphes suivants. A peine, à de rares intervalles, une exception.

Le Triomphe du Temps — que Pétrarque identifie avec le soleil — ne comporte nul cortège, nulle mise en scène; pas un seul personnage historique n'y figure.

Les interprètes, on le voit, avaient beau jeu. Aussi n'ont-ils pas tardé à combler la lacune. Le Temps, souvent personnifié par Saturne, occupe un char attelé de cerfs. D'autres fois, c'est un vieillard chenu, courbé en deux, et s'appuyant sur un bâton.

Le dernier chant, le Triomphe de la Divinité ou de l'Éternité, offre une grandeur épique qui n'a rien à envier aux plus sublimes visions de l'*Apocalypse* de Saint-Jean ou du *Paradis* de Dante. Le poète, désabusé, rentre en lui-même et invoque le Seigneur; il lui semble voir un monde nouveau, « in etate immobile et eterna ». Le soleil ne s'arrête plus sous le signe du Taureau ou sous celui du Poisson. On se plaît à répéter les beaux vers de Lamartine :

> O Temps, suspends ton vol, et vous, Heures propices,
> Suspendez votre cours.....

Ici encore, les illustrateurs avaient carte blanche : aucun programme ne les liait. Nous verrons plus loin que, malgré cette latitude, ils se sont, de bonne heure, astreints à une véritable discipline internationale.

Tel est l'éclat des descriptions, telle est la richesse des images, que les artistes semblent n'avoir eu que la peine de les traduire par le pinceau pour en tirer les tableaux les plus brillants. Mais l'indépendance et la fantaisie qui caractérisent le poème de Pétrarque s'accordaient mal avec les habitudes de symétrie alors en honneur. Aussi, dès le début, les interprètes s'appliquèrent-ils à donner au cycle une forme éminemment rythmique. S'emparant du titre adopté par le poète, ils conçurent chacun des six chants comme un triomphe, c'est-à-dire comme un cortège triomphal, et, presque immédiatement, firent figurer un char dans chacun d'eux, alors que Pétrarque n'en

avait indiqué que pour le premier chant, consacré à l'Amour. Presque immédiatement aussi, comme à la suite d'un mot d'ordre, ils donnèrent, à chacun de ces cortèges, à chacun de ces chars, des attributs immuables.

Ici, nous nous heurtons à une difficulté qu'il ne nous a pas été donné de résoudre entièrement. Par un phénomène rare dans l'histoire littéraire, il semble qu'entre le texte même des *Triomphes* et les premières tentatives d'exégèse faites par les artistes, se soit glissé un commentateur, qui se serait appliqué à uniformiser les six chants et qui aurait fait loi pour les interprètes à venir.

Expliquons-nous : si un char a été introduit par Pétrarque dans le Triomphe de l'Amour, et un autre ajouté dès le XIVe siècle par les miniaturistes au Triomphe de la Renommée, l'addition faite, au XVe siècle, d'un char et d'un attelage distincts pour chacun des Triomphes suivants est en contradiction flagrante avec toute l'économie du poème.

Non moins surprenant est le choix même des attelages de chaque char. Pétrarque, nous le rappelons, avait placé quatre chevaux blancs au timon du char de l'Amour. Voilà que, tout-à-coup, le char de la Chasteté reçoit des licornes, celui de la Mort des buffles, celui de la Renommée des éléphants (par exception des chevaux), celui du Temps des cerfs, enfin celui de l'Éternité les quatre symboles des Évangélistes !

Cette quasi unanimité frappe d'autant plus que ce ne sont là en aucune façon symboles courants. Si la licorne forme l'emblème de la Chasteté, nous ne voyons pas qu'au moyen-âge la Mort ait été personnifiée par des buffles, le Temps par des cerfs [1], la Renommée par des éléphants [2].

Pour d'autres points de la mise en scène, il y eut également, presque dès le début, une entente internationale entre les illustrateurs.

Chez Pétrarque, un petit nombre seulement d'acteurs étaient nettement individualisés. C'est ainsi que la Mort est une femme enveloppée dans un vêtement noir, à l'air furieux. La Chasteté n'est autre que Laure. Le Temps n'est pas défini : le soleil paraît et parle en son lieu et place.

1. Cf. Cloquet, *Éléments d'Iconographie chrétienne*, p. 280-314. — Où un archéologue distingué, Léon Palustre, a-t-il vu qu'à l'époque de Pétrarque la symbolique était assez établie pour que, tout naturellement, on fît traîner la Chasteté par des licornes, la Mort par des bœufs (!), la Renommée par des éléphants, le Temps par des chameaux (!!!), et la Divinité par le tétramorphe évangélique? (*La Renaissance en France*, t. II, p. 298.)

2. Dans les médailles romaines, des éléphants sont attelés au char de triomphe de Tibère, de Nerva, de Faustine (Cohen, *Description historique des Monnaies frappées sous l'Empire romain*, t. I, p. 480 ; t. II, p. 424. — Frœhner, *Les Médaillons de l'Empire romain*, p. 7, 145). Un ivoire romain du British Museum (IVe ou Ve siècle) montre un triomphateur assis sur un char traîné par quatre eléphants (Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, 1901 ; t. I, p. 393). — (N'oublions pas que les Malatesta de Rimini avaient adopté l'éléphant pour emblème.) A Cyzique, on immolait à Proserpine un taureau noir. Dans l'Inde, on donnait un buffle pour monture à Yama, le dieu de la Mort (Langlois, *Essai sur les Danses des Morts*, t. II, p. 199). Une monnaie de Tyr nous montre Héliogabale monté sur un quadrige attelé de cerfs (Mionnet, *Description des Medailles antiques*, t. V, p. 435-659).

Dans les interprétations plastiques, au contraire, presque dès le début, la Mort paraît tantôt sous la forme d'un squelette, tantôt sous les traits des Parques; le Temps est représenté par un vieillard, parfois Saturne; l'Éternité enfin a pour symbole la Trinité. D'où vient cet accord?

L'explication la plus naturelle consisterait à supposer que, comme il a été dit, entre Pétrarque et ses illustrateurs, se serait placé quelque exégète, dont le commentaire aurait fait loi d'un bout à l'autre de l'Europe. Or, toutes nos recherches dans ce sens ont été négatives[1]. Il existe bien un commentaire sur les Triomphes, mais il date de la seconde moitié du XV[e] siècle seulement et n'a, par conséquent, rien à voir avec des illustrations antérieures de quelque quarante ou cinquante ans. Ce commentaire est celui de Bernardo Glicino ou Illicino ou Lapini de Sienne (publié pour la première fois en 1475).

L'hypothèse de l'intervention d'un commentateur semblant devoir être écartée, il nous faut admettre que quelque artiste, dont l'œuvre aura eu un grand retentissement, aura imposé aux âges à venir une formule désormais classique. Mais quel était cet artiste et où se trouvait cette œuvre?

Ce qui est certain, c'est que rarement interprétation a été consacrée par un suffrage aussi unanime. L'artiste supérieur — dont le nom nous est inconnu — avait à peine trouvé pour le poème sa formule, si conventionnelle pourtant, que tous subirent docilement son joug et se dispensèrent de recourir directement au texte original. Pendant près de deux siècles, aucun ne songea à renouveler l'inspiration en ouvrant le volume de Pétrarque.

III

A quelle époque l'art commença-t-il d'exploiter le domaine si brillant que Pétrarque venait de lui ouvrir?

Aucune illustration des *Triomphes* datant du XIV[e] siècle n'est parvenue jusqu'à nous.

1. Nous étant adressés au savant professeur de l'Université de Pise, le commandeur Alessandro d'Ancona, nous avons reçu de lui cette réponse, que nous nous faisons un devoir de placer sous les yeux du lecteur : « Se debbo dirle intero l'animo mio, io non credo che sia bisogno di cercare l'intermedio d'un commentatore, per trovare la ragione degli altri carri, e dei diversi animali, che gli illustratori del Petrarca hanno aggiunto al carro d'Amore guidato da quattro cavalli bianchi... A me sembra che gli illustratori dovessero seguire il concetto del Petrarca, interpretandolo e supplendolo, e inoltre la tradizione costante. Il poeta aveva intitolato Trionfi i suoi capitoli in terza rima, e aveva dato un carro ad Amore : ne veniva di natural conseguenza che agli altri Enti, pur essi trionfanti, si dovesse dare un carro, come la storia e la tradizione appropriavano ai vincitori, con animali già consacrati dal simbolo. »

C'est à tort, en effet, que l'on a fait remonter à cette date une suite autrefois conservée dans les environs de Sienne, et qui se rattachait, affirmait-on, à Simone Martini, l'ami de Pétrarque[1]. Un simple rapprochement de dates suffit pour renverser cette conjecture : Simone était mort dès 1344 et les *Triomphes* ne furent commencés que vers 1356 !

Mais il y a plus : en comparant la description des quatre tableaux attribués à Simone à quatre tableaux aujourd'hui exposés à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne, sous le nom d'Andrea Vanni (mort en 1414), l'on arrive à la conviction que nous avons affaire à un seul et même ouvrage. La composition, en effet, concorde de tout point : la seule différence — et c'est ce qui a pu empêcher nos prédécesseurs de découvrir l'identité — c'est que, dans le *Triomphe de la Mort,* celle-ci est mentionnée comme debout sur une pyramide, alors qu'elle est en réalité debout sur un chapiteau triangulaire. Tout le reste de la description s'applique, jusque dans les moindres détails, aux tableaux de l'Académie de Sienne.

L'existence d'une suite de Triomphes, composée par Simone Martini ou même par un de ses élèves directs, est donc à reléguer dans le domaine des fables. L'œuvre dont il s'agit date seulement du siècle suivant.

Et cependant tout nous autorise à affirmer que, dès lors, les artistes s'étaient emparés d'une donnée si suggestive. Nous savons, en effet, qu'en 1399 le tapissier Pierre de Beaumetz livra au duc de Bourgogne l'*Histoire de Bonne Renommée,* en trois pièces, au prix de 3.000 écus d'or[2]. L'*Histoire de Bonne Renommée :* c'est évidemment le *Triomphe de la Renommée.*

En 1420, l'inventaire d'un autre duc de Bourgogne, Philippe le Bon, enregistre trois « tapiz de Fama »[3], peut-être identiques aux précédents.

Parmi les tapisseries achetées en 1402 par la reine Isabeau, se trouvait également une tenture de la Renommée. Elle faisait partie d'une suite des *Hystoires des Preux,* en trois pièces : « la première où est Atrempence et Prudence (11 aulnes de long et 4 de lé), la seconde où sont Hardiement, Largesse et Espérans (10 aulnes 1/2) et la troisième d'une reine appelée la Renommée (3 aulnes 1/2 de long et 4 de lé)[4] ».

Nous trouvons ensuite, sur l'inventaire des tapisseries du roi Charles VI de France : « Un ciel, dessin et couverture de tapisserie de Bonne Renommée, estoffez de soye et d'or, contenant XLVIII aulnes et demie, doublés de toile blanche, estimés 582 livres parisis », et un « tapis de laine de Bonne Renommée, de la façon d'Arras, contenant 20 aunes 1/2, où sont les devises

1. Della Valle, *Lettere Sanesi,* t. II, p. 91.
2. J.-J. Guiffrey, *Histoire de la Tapisserie,* p. 40.
3. De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne,* t. II, p. 267 et suiv.
4. Douet d'Arcq : *Bibliothèque de l'École des Chartes,* 1876 ; t. XXXVII, p. 398.

de plusieurs sages, comme Salmon (*sic*), Jason, Absalon et plusieurs autres [1] ».

D'autre part, toute une série de miniatures, illustrant un autre ouvrage de Pétrarque, le *De Viris illustribus*, nous montrent le *Triomphe de la Renommée*.

C'est d'abord, à la Bibliothèque Nationale de Paris, un manuscrit du fonds latin (n° 6069 I), où, dans une sorte de « mandorla », la « Gloria » trône sur un char traîné par des chevaux fringants que montent des adolescents sonnant de la trompette. Dans le bas, une foule de personnages à cheval — guerriers, poètes, philosophes — regardent la déesse et recueillent les couronnes qu'elle leur jette [2].

Nous avons là tous les éléments du *Triomphe de la Renommée*, sauf que le char est isolé dans les airs, et que le cortège est immobile, au lieu de se dérouler à la façon d'une frise. Notons, en passant, que les génies nus, ou plutôt les anges, qui voltigent autour de la « Gloria », sont de tout point charmants : rien n'égale la douceur de leurs traits.

Un autre manuscrit du *De Viris* (terminé en 1379), également conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (fonds latin, n° 6069 F), montre une composition analogue. Les cavaliers — tous des souverains ou des guerriers — sont partagés en deux troupes [3] (gravé ci-contre).

Un troisième *Triomphe de la Renommée*, différent des précédents, se trouve dans un manuscrit de Pétrarque, à la Bibliothèque de Darmstadt : « quorundam clarissimorum heroum Epithoma ». La déesse trône, le glaive dans la main droite, une statuette nue dans la gauche. Des chevaux traînent le char. A droite et à gauche, des cavaliers — des guerriers seulement — s'élancent vers la Renommée pour recevoir leur récompense. — La facture est infiniment plus rude que dans les deux manuscrits de notre Bibliothèque Nationale [4].

Tout nous autorise à croire que ces différentes miniatures ont pris naissance à Vérone, centre de bonne heure acquis à l'influence classique.

Il résulte de nos trois documents que, du temps même de Pétrarque, peut-être de son vivant, les enlumineurs de ses manuscrits s'étaient comme spontanément entendus sur l'illustration du Triomphe de la Gloire ou de

1. J.-J. Guiffrey, *Inventaire des Tapisseries de Charles VI, vendues ou dispersées par les Anglais de 1422 à 1435*; Paris, 1887; p. 37; cf. p. 64, 65. — Peut-être la tapisserie du « Dieu d'Amour » et le tapis à « personnages d'Amours », avec la déesse d'Amour, qui figurent sur la même liste, se rattachent-ils également aux Triomphes de Pétrarque.

2. Reproduite dans *L'Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. I, p. 229.

3. Publié par M. de Nolhac : *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. I, p. 169.

4. *Ein veronesisches Bilderbuch und die hœfische Kunst im XIV. Jahrhundert (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses)*; Vienne, 1895; t. XVI, pl. xxv.



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE

[illegible]

Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds [illegible]

la Renommée. Ils montraient la déesse, assise sur un char traîné par des chevaux et entouré d'une troupe nombreuse. De même aussi, dans beaucoup de Triomphes de la Renommée, tous les acteurs sont à cheval.

Nous avons là, en germe, le thème qui devait recevoir, un peu plus tard, un si brillant développement : le principal changement introduit par les artistes du xve siècle consistera dans la substitution d'éléphants aux chevaux, qui formaient au début l'attelage du char de la Renommée.

Cet arrangement si frappant — la Renommée trônant dans une « mandorla », au-dessus du char, et isolée du reste de la composition — s'est, en effet, conservée dans une série de peintures, de miniatures et d'estampes du xve siècle. Il suffit de citer, parmi celles-ci, les panneaux de Matteo de' Pasti, ceux de l'Académie de Sienne et de la collection Gardner, à Boston, une miniature de la Laurentienne, la gravure de l'édition florentine de 1499, la gravure décrite par Bartsch (t. XIII, p. 277 et suiv., n° 43) et par Passavant (t. V, p. 71), une miniature de la Bibliothèque Nationale (Fonds français n° 12423), etc.

Or, si les miniatures réprésentant la « Fama », avec son escorte de cavaliers, ont servi de prototype pour les illustrations correspondantes du xve siècle, qui nous dit que les miniatures de quelque manuscrit perdu, peut-être aussi des fresques monumentales, n'ont pas également fait loi pour les autres Triomphes? Là serait la solution du problème.



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Miniature italienne du xve siècle.
(Bibliothèque Laurentienne, à Florence.)



BORDURE D'UN MANUSCRIT DES « TRIOMPHES »
Miniature italienne du xv[e] siècle.
(Bibliothèque Nationale de Madrid. Réserve 4. 4[a])

CHAPITRE V

L'ILLUSTRATION DES TRIOMPHES

(SUITE)

LE QUINZIÈME SIÈCLE

I. LES PEINTURES
II. LES MINIATURES ET AUTRES BRANCHES DE LA PEINTURE
III. LES GRAVURES — IV. LES SCULPTURES



Au xv[e] siècle, la fiction inventée par Pétrarque envahit les domaines les plus divers : fresques monumentales, coffres de mariage, plateaux d'accouchées, miniatures, tapisseries, faïences, verres émaillés, sculptures en marbre, en bronze, en ivoire, gravures sur métal ou sur bois. Que de fraîches et poétiques variations sur le thème primordial ! Que d'évocations où chaque génération met l'écho de ses goûts ! Sans relâche, l'imagination des artistes travaille à éclairer sous mille faces et à compléter en brillants développements l'œuvre du chantre. Rien d'attachant comme de voir les instincts de chaque maître se refléter dans l'interprétation des moindres détails : tel, sanguinaire, se plaît à écraser les victimes sous les roues d'un char meurtrier; tel autre, l'esprit plus tourné aux images

riantes, ne range aux côtés de l'Amour, de la Chasteté, de la Renommée, qu'un cortège de sectateurs joyeux et triomphants.

Au surplus, pour assurer la popularité aux tableaux parfois un peu flottants de Pétrarque, il était indispensable de leur donner une forme plus arrêtée, plus symétrique. C'est à quoi s'était employé, avec un rare succès, l'artiste anonyme qui, le premier, sépara nettement les six scènes et les caractérisa chacune par un cortège triomphal.

Cédant, d'autre part, aux plus légitimes aspirations, les illustrateurs — n'oublions pas que parmi eux figurent tant de vrais et nobles artistes, depuis Matteo de' Pasti jusqu'au graveur anonyme des estampes du British Museum — essaient de s'affranchir de la discipline trop sévère imposée par le programme primitif. C'est ainsi qu'ils en viennent à détacher du cortège certaines figures, afin de les traiter à part en des scènes distinctes; sur certains coffres de mariage ces épisodes prennent place, non sur la face principale, mais sur les côtés. Ils en agissent de même dans les miniatures, où certains personnages sont relégués dans les bordures. Tels, dans le *Triomphe de l'Amour,* Eurydice piquée par le serpent, Pyrame et Thisbé (coffre de mariage du South-Kensington-Museum), et surtout Daphné changée en laurier, motif cher entre tous à Pétrarque, parce que le laurier formait une allusion au nom de Laure.

Ailleurs (dans les bordures à rinceaux et à fleurs du manuscrit Trivulce), un médaillon résume le tableau principal : pour l'Amour, c'est Pyrame se poignardant sur le cadavre de Thisbé; pour la Chasteté, une tête pure et éthérée; pour la Mort, des crânes décharnés, dont l'un ceint d'une tiare; pour la Renommée, deux têtes soufflant dans des trompettes; pour le Temps, un sablier; pour la Divinité, un chérubin.

Il en est de même des miniatures d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid (Rés. 8[a] 17). Ici également plusieurs acteurs se trouvent relégués dans les bordures. C'est ainsi que, dans le *Triomphe de la Renommée,* Hercule et Antée, Persée avec la Gorgone, Samson avec la mâchoire d'âne, se trouvent, non aux côtés du char, mais au milieu des rinceaux qui encadrent la miniature principale. Pareillement, Aristote chevauché par Campaspe, dans la bordure du *Triomphe de l'Amour,* Janus dans celle du *Triomphe du Temps,* etc.

Il arrive aussi que l'interprète cherche à compléter la pensée du poète : dans la coupe émaillée du musée de Vienne, il place des cornes d'abondance dans la main des suivants de l'Amour, indiquant par là que, si l'Amour est cause de tant de souffrances et de malheurs, il est aussi une source de prospérité, peuplant le monde et accroissant par là sa richesse.

D'autres artistes, au cas où telle ou telle scène avait pris, au cours de leur travail, un développement excessif, n'hésitaient pas à sacrifier la scène suivante : nous en avons un exemple dans les panneaux de la collection Gardner, où le *Triomphe de la Mort* est comme écourté.

En échange, dès lors, quelques miniaturistes commencèrent à dédoubler chaque Triomphe, ainsi que devait le faire, au siècle suivant, avec tant de succès, l'auteur des cartons des tapisseries du Musée de Kensington.

Le poème de Pétrarque comportait, à côté de scènes brillantes, d'autres motifs passablement ingrats : tels le Triomphe de la Mort, celui du Temps et celui de l'Éternité. Aussi les illustrateurs réservaient-ils les trésors de leur imagination au premier, au second et au quatrième chant, ceux de l'Amour, de la Chasteté et de la Renommée. Chacun de ces thèmes appelait une illustration différente. Si l'apothéose de l'Amour se prêtait aux combinaisons les plus pittoresques et les plus variées (le sujet avait d'ailleurs été élaboré à souhait par les anciens), celle de la Chasteté devait être toute faite de grâce et de lyrisme. La Renommée, par contre, exigeait de l'ampleur et de la majesté : son cortège devait être épique par excellence.

Certains illustrateurs poussèrent la liberté jusqu'à choisir, dans le poème, un épisode distinct pour lui faire les honneurs de leur toile ou de leur panneau : — tel le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*. Ici, plus de char triomphal ni de cortège, mais une lutte corps à corps, mêlée de toutes sortes d'incidents gracieux ou piquants. Nous trouvons cette donnée dans un plateau de la collection Jarves, à New-Haven, et surtout dans deux tableaux de la National Gallery de Londres, l'un peint par quelque imitateur de Botticelli (n° 1196), l'autre qui a pour auteur Luca Signorelli.

Parmi les animaux symboliques qui traînent le char, le plus sujet à variations est la licorne : tantôt c'est un cheval, au sabot parfois fourchu, tantôt un cerf, tantôt un mouflon, tantôt un lion. La licorne étant un animal fabuleux, il est tout naturel que les artistes l'aient représentée sous tant de formes différentes; ils ne s'accordent que sur un seul point : la corne dont ils arment son front. Une pointe de réalisme se fait jour dans les buffles : ceux du manuscrit de la Bibliothèque Trivulce ont un anneau passé dans le museau.

Au nombre des innovations qui s'introduisent, au xve siècle, dans l'illustration, sans avoir été indiquées par le poète (voir p. 116), il en est plusieurs de véritablement piquantes. Signalons-les rapidement.

Voici, devant le char de l'Amour, un vieillard enchaîné, qui marche, la tête ceinte d'une tiare rappelant plus ou moins celle des Souverains-Pontifes : c'est Adam. Parfois aussi, le père du genre humain est assis sur le char; il arrive également qu'il a la tête frappée d'un nimbe (miniatures de l'édition de 1478, à la Bibliothèque Nationale de Florence).

Ailleurs, dans le cortège de la Renommée, deux hommes nus, l'un jeune, l'autre vieux, marchent à la tête des chevaux, les bras liés derrière le dos (l'idée de lutte, qui forme le thème des premiers chants, appelait nécessairement des captifs et des chaînes)[1]. Ce sont évidemment les personnifications de deux des Vices vaincus par la déesse. Mais lesquels ? Nous avions d'abord pensé à l'Inertie et à la Lâcheté; mais les deux estampes de l'Albertine autorisent une autre interprétation : elles appellent les deux personnages Spendio et Mathio (Prodigue et Fou ?).

Chemin faisant, nous apprenons dans quelles conditions les artistes du « quattrocento » inventaient et composaient. Tantôt le client leur traçait le canevas qu'ils avaient à remplir (ainsi fit Pierre de Médicis pour Matteo de' Pasti, en 1441); tantôt il leur laissait une pleine et entière latitude. C'est ainsi qu'en 1461, à Sienne, Stefano di Luisio de Milan, qui s'était engagé, vis-à-vis de Francesco di Facio Belliarmati, à écrire de sa main le poème de Pétrarque, stipula qu'il pourrait l'enluminer comme bon lui semblerait (« miniati come parrà a me Stefano »)[2].

En un temps où aucune loi ne protégeait la propriété artistique, peintres, miniaturistes, graveurs, ne se faisaient nul scrupule de se copier les uns les autres. Le plat de Caffagiuolo, conservé au Musée de Kensington et représentant le *Triomphe de la Renommée*, reproduit presque textuellement l'estampe de la collection Albertine[3].

Ce qui, à ce moment, fait la popularité de la fiction imaginée par Pétrarque, c'est qu'elle confine à une foule de données parallèles, qu'elle s'en pénètre, s'y mêle, et par là double sa puissance de propagande[4]. Si les

1. Bibliothèque Nationale de Florence, E. 5. 6, nº 65, fonds palatin. — Bibliothèque de Modène. — Bibliothèque Nationale de Paris, fonds italien, nº 545, etc. — Panneaux de la collection Gardner, etc.

2. Borghesi e Banchi, *Nuovi Documenti per la Storia dell' Arte Senese;* Sienne, 1898, p. 206.

3. Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque,* p. 18-19.

4. A quel point ces idées étaient dans l'air, on peut s'en convaincre en rapprochant, des premières illustrations de Pétrarque, les tarots italiens ou cartes à jouer du roi Charles VI. Dans les uns comme dans les autres, des Amours décochent des flèches sur les amoureux (nº 7) ; ici comme là, deux chevaux blancs traînent le char de l'Amour et la Mort monte un coursier noir, lancé au galop à travers un amas de cadavres, tandis que le Temps tient un sablier. Voy. Merlin, *Origines des cartes à jouer,* pl. XI, XII, pl. 89. Paris, 1869.

Triomphes, développés comme il a été dit, rencontrent tant de faveur et vivent d'une vie si généreuse, c'est que leurs illustrateurs, tout comme le public, se retrempent sans cesse dans le mouvement contemporain, dans les fêtes nationales ou politiques se déroulant sous leurs yeux. Chacun y retrouve, transporté dans un monde supérieur, et en quelque sorte transfiguré, l'écho des fêtes dont il a été le spectateur enthousiaste. Il n'est pas d'exemple plus saisissant de la collaboration inconsciente de la foule avec le poète ou l'artiste.

Les entrées triomphales, les triomphes en chair et en os, avaient pris faveur depuis longtemps[1]. En 1434, le pape Eugène IV, vainqueur de la faction des Colonna, célèbre un triomphe à la façon antique. Puis c'est le cortège triomphal du roi Alphonse V de Naples, perpétué par les bas-reliefs de l'« Arco Nuovo », ou encore ceux des Malatesta, sculptés sur les parois de l'église Saint-François de Rimini. En 1497, sous le pontificat d'Alexandre VI, les rebelles d'Ostie, réduits par Gonzalve, sont chargés de chaînes, comme les captifs des pompes romaines. En 1500, on promène à Rome, en l'honneur de César Borgia, un triomphe de César où figurent onze chars magnifiquement parés. Deux ans plus tard, dans la même ville, lors du mariage de la trop fameuse Lucrèce Borgia, nouveaux triomphes d'Hercule, de Scipion, de Paul Émile et de César ; en arrivant à Foligno, Lucrèce rencontre un char portant Pâris et les trois déesses rivales [2]. Le triomphe de Maximilien Sforza est figuré dans une miniature d'un manuscrit de Donat, à la Bibliothèque Trivulce, etc., etc. [3] Il n'est pas sûr que les illustrations du poème de Pétrarque n'aient pas déteint sur beaucoup de ces cérémonies.

Envisageons, à son tour, l'influence des modèles antiques sur le développement des *Trionfi*. On ne saurait nier que les bas-reliefs romains n'aient inspiré l'ordonnance générale de la composition et fourni d'innombrables détails de mise en scène, à commencer par les quadriges, sans parler d'une masse d'attributs. Cette ordonnance en forme de frise, avec sa netteté et sa fierté, était d'ailleurs si favorable aux intérêts de la décoration qu'il ne faut pas s'étonner de la voir pénétrer partout. Au début, les chars se suivent solennellement, comme en un cortège, de droite à gauche ou vice versa. Plus rarement, ils se montrent de face et se dirigent sur le spectateur, disposition qui oblige l'artiste à résoudre d'incommodes problèmes de perspective. De même, à l'origine, peu de figures suffisent pour carac-

1. Voir Burckhardt, *Cultur der Renaissance*, éd. de 1877, t. II, p. 157 et suiv.

2. Ephrussi, *Étude sur le Songe de Poliphile;* Paris, 1888, p. 49-51.

3. Porro, *Catalogo dei Codici manoscritti della Trivulziana*, p. 139. Turin, 1884.

tériser chaque scène. Par la suite, la composition, se réglant sur l'évolution générale du goût, se fait plus touffue, plus mouvementée, plus brillante. Les attelages se cabrent, bondissent ou galopent. Bref, les scènes, d'abord traitées dans le sentiment de la sculpture, deviennent de plus en plus tributaires de la peinture.

Il convient d'ajouter que, si les chefs-d'œuvre classiques pesèrent sur les illustrateurs des *Trionfi*, ceux-ci, par un de ces chocs en retour si fréquents dans les annales de l'art, contribuèrent à mettre à la mode les modèles grecs ou romains. L'idée, d'ailleurs, l'armature, ne cessa d'être moderne et chrétienne, sous des dehors en apparence païens.

A cet égard, rien ne saurait mieux faire éclater à tous les yeux les points de contact et les dissemblances profondes, entre la tradition antique et les instincts des quattrocentistes, que l'analyse du *Triomphe de l'Amour*, copié par Donatello d'après une pierre gravée romaine (médaillon du palais Riccardi, à Florence). Nous y voyons Cupidon et Vénus, assis sur un char à deux roues, traîné par les Heures. En avant, sur le timon, un autre Amour tient une torche; un troisième Amour pousse aux roues. Quelle composition vide et incohérente, en regard de tant d'exquises évocations !

Plus décousu et énigmatique encore, — et cela aussi parce qu'il s'inspire trop directement de l'antiquité, — est un tableau, conservé à Londres, au Musée Richard Wallace (haut., $0^{m}60$; larg., $0^{m}74$), dans lequel on a cru reconnaître le *Triomphe de la Chasteté*. Un char, traîné par deux chevaux, que dirigent deux petits Amours nus, debout sur leur croupe, porte une jeune femme : Vénus; vis-à-vis d'elle, sur l'avant du char, est agenouillé un jeune homme nu, les mains liées derrière le dos, au milieu de flammes qu'attise, de son souffle, un Amour également à genoux. Vénus, vêtue d'une draperie transparente, tient sur ses genoux un vase rouge, et, de la main gauche levée, un arc. Au second plan, des monticules verts, assez abrupts, rappellent le Val d'Arno[1].

Quelle est la signification de cette scène bizarre? L'aimable et éminent conservateur du Musée Richard Wallace, M. Claude Phillips, incline à y voir une Vénus cruelle.

1. Ancienne collection Tauzia. Le tableau est attribué à Piero di Cosimo, mais la gamme en est trop opaque, la facture trop médiocre, pour qu'il sorte de la main de ce maître supérieur. — Il résulte d'une obligeante communication de M. Claude Phillips que ce tableau reproduit, avec de légers changements, une médaille de Bertoldo, l'élève de Donatello. Ici également on voit un char traîné par des chevaux fringants et occupé par trois personnages : une femme assise, brandissant un arc ; devant elle, l'Amour agenouillé; enfin, sur un autel enflammé, un homme nu, à genoux, les mains liées derrière le dos; au-dessus, un arc, un carquois, des flèches, des ailes. La composition est excessivement hachée. Voy. Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance : Niccolò Spinelli*, etc.; 1885, p. 76, pl. VII. — Armand, *Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*, t. I, p. 79.

On le voit, ici encore, tout est froid, voire incohérent, sans les mille nuances que Pétrarque et ses interprètes directs ont mises dans leurs tableaux pour les réchauffer.

Concurremment avec les souvenirs romains agissent les réminiscences du *Roman de la Rose* et de ses succédanés; sans cesse ils se croisent avec les allégories de Pétrarque. Ici, comme là, ce qui séduit le public, c'est le mélange de figures historiques et de figures symboliques. Mais tandis que les *Triomphes* se déroulent régulièrement, en forme de frise, les interprètes du poème rival recherchent les mises en scène variées ; entre autres, le *Siège du Château d'Amour*. Rappelons également le succès d'une conception analogue, le *Combat des Vertus et des Vices*. Autant d'anneaux du cycle allégorique, si cher au moyen-âge et à la Renaissance.

Avant d'étudier, dans l'ordre chronologique, les illustrations de notre poème exécutées durant le « quattrocento », cherchons à éclaircir un problème assez délicat. Jusqu'en ces derniers temps, on a confondu deux courants absolument distincts : celui qui dérive du poème de Pétrarque et celui qui a sa source dans la fameuse fresque du Campo Santo de Pise, attribuée à Andrea Orcagna [1] ? Or, entre les deux formules, c'est toute la différence qui sépare l'art classique de l'art réaliste : autant les interprètes de Pétrarque mettaient de noblesse dans leurs compositions, autant les successeurs du peintre du Campo Santo recherchaient les effets dramatiques les plus violents, ne reculant ni devant la brutalité, ni même devant la caricature. En un mot, avec les uns, nous avons affaire à de vrais Italiens, nourris dans le culte de la forme; avec les autres, les tendances septentrionales se font jour. Le *Dit des trois Morts et des trois Vifs,* peint au Campo Santo pisan, n'a-t-il pas une origine française ?

Parfois, il est vrai, les deux courants se mêlent : c'est ainsi que Matteo de' Pasti, comme nous le verrons tout à l'heure, fera des emprunts indiscutables à la fresque de Pise, dans ses *Triomphes* du Musée des Offices, qui se rattachent cependant, de la façon la plus directe, au poème de Pétrarque.

Un autre *Triomphe de la Mort* prit place, vers le milieu du xve siècle,

1. E. Dobbert a cru que l'auteur du *Triomphe de la Mort*, au Campo Santo, avait été influencé par le poème de Pétrarque; mais les dates nous semblent s'opposer à ce rapprochement. Les *Trionfi*, en effet, ne parurent qu'après la mort de Pétrarque (1374), et c'est seulement de longues années plus tard que l'on en constate l'effet sur les arts plastiques. La fresque du Campo Santo, au contraire, remonte au milieu du xive siècle (dès 1374, un des compartiments du cycle dont le *Triomphe de la Mort* fait partie dut être soumis à une restauration). Voy. Supino, *Il Campo Santo di Pisa,* p. 83. Florence, 1896. — *Repertorium für Kunstwissenschaft;* 1881, p. 29.

dans la cour de l'hôpital actuel de Palerme. C'est une peinture de grandes dimensions, jadis attribuée à un artiste indigène, Antonio Crescenzio. Cette composition n'a, de son côté, rien de commun avec Pétrarque, et la preuve, c'est l'absence de char. La Mort, un squelette monté sur un cheval au galop, lève en hurlant sa droite décharnée, tandis que sa gauche tient l'arc qui vient de lancer une flèche. Autour d'elle, sur le sol, se pressent les victimes : papes, cardinaux, évêques, moines, ermites, adolescents et jeunes enfants, chasseurs, musiciens[1].

Au *Triomphe de la Mort,* de Pise, se rattache également la grande fresque de l'église des « Disciplini », à Clusone (province de Bergame)[2]. Cette peinture, de la fin du xve siècle, représente la Mort, sous forme de squelette couronné, debout sur un sarcophage et tenant des philactères; deux autres squelettes l'accompagnent; au-dessous d'elle, une foule nombreuse l'implore ou la fuit; les victimes jonchent le sol. Plus bas, se déroule une danse macabre. Rien ici ne procède de Pétrarque. Par contre, les serpents qui sortent du sarcophage renfermant le Pape et l'Empereur, dérivent indiscutablement du *Dit des trois Morts et des trois Vifs,* représenté à Pise; il en est de même des deux chiens qui accompagnent les cavaliers et qui flairent les morts : eux aussi sont inspirés de la fresque pisane.

Vers la fin du siècle, en 1475, se produit un événement qui, par la suite, aura son importance dans les annales des *Triomphes*. Bernardo Glicino ou Illicino ou Lapino de Sienne publie son commentaire, dédié à Borso d'Este et souvent réimprimé. Ce n'est rien moins que la biographie de chacun des innombrables personnages célébrés ou tout simplement cités par Pétrarque.

Si cette élucubration, des plus prolixes et des plus nauséabondes (elle tient dix fois plus de place que le texte original), resta sans action sur les illustrateurs italiens, en échange, traduite en français, elle pesa littéralement sur nos miniaturistes ou nos graveurs. Désormais, au lieu de s'attacher à mettre en lumière le bel ensemble des *Triomphes,* ils se perdront dans le dédale des aventures de tel ou tel figurant du cortège et en viendront à représenter une foule de scènes privées de sel et de saveur, par exemple le combat de tel chevalier contre tel autre, motif qui reparaît à satiété.

1. Rosini, *Storia della Pittura;* atlas, pl. ccxxx; texte, t. III, p. 31-33. — Hubert Janitschek (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. I, 1876) et MM. Burckhard et Bode (*Le Cicerone*) considèrent à tort cette page si éloquente comme l'ouvrage d'un Flamand; elle est archi-italienne et se rattache à l'École de Pisanello. Voy. la *Gazette des Beaux-Arts* (septembre 1901), où cette peinture est revendiquée en faveur d'un Italien, en place d'un Flamand.

2 Vallardi, *Trionfo e Danza della Morte e Danza macabre a Clusone. Dogma della Morte a Pisogne.* Milan, 1859. — Vigo, *Le Danze macabre in Italia.*





LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Par Matteo de' Pasti. Musée des Offices





LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Par Matteo de' Pasti. (Musée des Offices.)

I

Le moment est venu de passer en revue, genre par genre et classe par classe, les interprétations du thème esquissé par Pétrarque. Comme de raison, nous commencerons par la peinture et ses congénères.

La plus ancienne des illustrations inspirées par les *Trionfi* (nous parlons de celles à date certaine) est la peinture dont Matteo de' Pasti, l'habile médailleur véronais, orna une sorte d'écran circulaire, en bois, destiné à Pierre de Médicis, fils du grand Cosme (au Musée des Offices). La lettre écrite à ce sujet, en 1441, par Matteo, nous donne quelques détails sur les conditions de la commande. Nous y apprenons que l'artiste, alors à Venise, consulta son client sur le costume et l'attitude à donner à la Renommée[1].

Les gravures jointes à notre texte nous dispensent de décrire par le menu cet ensemble intéressant, d'une belle allure et d'un souffle véritablement épique, bien que la caractéristique soit faible et le modelé sommaire. Bornons-nous à dire que, dans le choix des attelages, Matteo s'en tient rigoureusement à la tradition dès lors en vigueur. Le char de l'Amour est attelé de chevaux blancs, celui de la Chasteté de licornes, celui de la Mort de buffles, celui de la Renommée d'éléphants, qui sont tout de convention (Matteo de' Pasti en avait cependant représenté un dans la perfection, au revers de la médaille d'Isotta[2]), celui du Temps de cerfs; la Divinité enfin trône sur un arc-en-ciel accosté des quatre animaux de l'Évangile.

Dans le *Triomphe de l'Amour*, le char, richement ouvragé et orné d'étoffes brodées, est traîné, comme il a été dit, par quatre chevaux blancs, attelés par couples et richement harnachés. Un jeune garçon nu, ailé, les yeux bandés — l'Amour, — pose le pied sur une sorte de cuve ronde, remplie de terre, où pousse de l'herbe. Il porte en bandoulière le carquois et tient l'arc. Derrière le char s'avancent des couples aux physionomies fraîches et

1. « Si che caramente vi priegho, che vui mi vogliate mandare la fantasia degli altri, a ciò ch' io ve li compischa; e s' el vi piace ch' io vi mandi questi, io velli manderò; si che comandatime quello vi piace ch' io facia, ch' io son pronto a ubedirvi in qualunque cossa a vui sia grata. E caramente vi priegho, che vui mi vogliate perdonare di quello ch' io ho fatto, perchè vui sapete che mi fu forzia a far quello ch' io feci. Si che terminate come piaze a vui; s' el vi piaze, mandatime ch' io facia quello della Fama, perch' io ho la fantasia, salvo non so, se quella dona che sede, la volete in camora (gamurra) di piciolato o pur in manto, come a me piacesse : el resto so tutto quello v' à andare, cioè el caro tira 4 lionfanti : e si non so se vui volete scudieri e damiselle driedo, o pur omeni famosi vechi : si che avisatime di tutto, perch' io farò una bella cossa, per modo che sarete contento.» (G. Milanesi, *Lettere d'Artisti italiani dei secoli XIV e XV*, p. 6. Rome, 1869.)

2. Constatons, en outre, que dans sa lettre à Pierre de Médicis, Matteo parle de quatre elephants; or, dans la peinture du Musée des Offices, il n'y en a que deux. Nous renonçons à expliquer cette contradiction.

avenantes, revêtus de riches costumes. Jeunes gens et jeunes filles, montés les uns sur des chevaux noirs, les autres sur des chevaux blancs, s'entretiennent galamment. Devant le char se déroule un autre cortège, cette fois à pied : des amants, encore plus étroitement rapprochés et unis, la main dans la main, se caressent. Le fond se compose d'un paysage montagneux et couvert de bois touffus.

Le *Triomphe de la Renommée* (« Fama ») met en scène « Dido, Enea, Oratio, Mutio Scev(ola), Lucretia, Gigr̄do (Jugurtha ?), Antonino (Marc-Antoine), Ettorre, Alessandro, Attaviano » (Octavien), vieillard barbu, nu-tête, César, au pétase surmonté d'un aigle, « Iscipione, Achille, Anbole » (Annibal ?), etc., tous à cheval, en costume du XVe siècle. Parmi les personnages qui précèdent le char de la « Fama », se remarquent « Chalistine (?), Omerio, Platone, Tulio (Cicéron), Pitachora, Aristotile, Luchano, Dante », qui converse avec « Vergilio ». De même que dans les miniatures du XIVe siècle, la Renommée occupe le centre d'un disque, une sorte de « mandorla », analogue à celles qui entourent la Sainte Vierge.

Dans le *Triomphe de la Mort,* celle-ci, spectre émacié, aux longs cheveux, vêtue d'un manteau blanc en loques, tient sur son épaule la faux au manche recourbé. Au-dessous d'elle se voit une sorte de cercueil, travaillé et recouvert transversalement d'un drap noir, portant quatre croix blanches. Le char, à deux roues, qui porte ce cercueil, est également orné de croix blanches. Sur le chemin, trois gueux ou estropiés, et une femme s'aidant d'un béquillon, lèvent vers la Mort leurs mains tremblantes. C'est là (comme il a été dit page 133), une réminiscence palpable du *Triomphe de la Mort* de Pise. (Le même motif reparaît dans la fresque de l'hospice de Palerme, dont il a été question plus haut.) L'imitation se complète dans le groupe des cavaliers qui précèdent le char : l'un d'eux, richement vêtu, tient sur le poing, comme à Pise, un faucon déployant ses ailes. Le cortège suit un chemin bordé, de chaque côté, par des roches et des monts, entre lesquels croissent des arbres. La route est semée d'herbes et de pierres.

Dans le *Triomphe de la Divinité,* le panneau est divisé en deux parties par une sorte d'arc-en-ciel. Dans le haut, Dieu le Père, trônant au milieu de chérubins, étend de ses deux mains la croix sur laquelle est cloué le Christ, chétif et amaigri. A leurs pieds, un aigle noir (symbole de saint Jean l'Évangéliste), les ailes déployées, porte dans ses serres un livre fermé. A gauche, le bœuf ailé de saint Luc, couché au milieu des airs, comme sur une litière absente, presse contre son poitrail, avec le sabot de sa jambe droite, un autre livre. A droite, paraît le lion ailé de saint Marc. Sur les côtés, des anges, aux cheveux bouclés, jouent, les uns de la trompette,



LE TRIOMPHE DE LA MORT
Groupe des estropiés et des mendiants.
Attribué à Andrea Orcagna. Campo Santo de Pise.

les autres de la guitare, d'autres, encore, du violon. Au second plan, enfin, se montrent une série de saints nimbés, les mains jointes ou portant la croix.

Avant de reprendre l'ordre chronologique, nous étudierons ici une série de coffres de mariage et de plateaux d'accouchées, décorés, selon toute vraisemblance, à Florence, vers le milieu ou la fin du xve siècle. Généralement, ces ouvrages sont attribués pêle-mêle à Dello Delli (né en 1404, mort après 1463), qui eut en effet une vraie notoriété dans la peinture sur meubles. Mais Domenico Veneziano et Baldovinetti y excellaient également, sans parler des peintres de Ferrare, de Venise, de Gènes.



LE TRIOMPHE DE LA MORT
Groupe des estropiés et des mendiants.
(Hospice de Palerme.)

Plus que les autres branches de la peinture, la décoration sur meubles se plaisait aux représentations offrant un caractère à la fois profane et moral. Abandonnant à la peinture religieuse le soin d'édifier, elle s'efforçait de piquer la curiosité sans renoncer à donner des leçons de vertu ou de sagesse. Les coffres de toute nature (« coffani »), les coffres de mariage (« cassoni »), les plateaux destinés aux femmes en couches (« deschi da parto »), les instruments de musique ou les harnachements (« barde da cavallo ») : autant de domaines où elle se prélassait[1]. On devine si le poème de Pétrarque favorisait de pareilles tendances, en permettant de déployer la pompe d'une procession, de prodiguer de riches costumes, de mettre en scène des personnages célèbres, ou de belles figures allégoriques; il offrait

1. Cf. les *Mélanges Piot* de 1894 (2e fascicule : *Les Plateaux d'accouchées et la Peinture sur meubles du XIVe au XVIe siècle*) et la *Revue de l'Art ancien et moderne*, mai 1899.





LE TRIOMPHE DE LA MORT
Par Matteo de' Pasti. Musée des Offices





LE TRIOMPHE DE LA DIVINITÉ
Par Matteo de' Pasti. Musée des Offices

en outre un haut enseignement, rendu plus saisissant encore par son caractère rythmique : nous voulons dire par la succession ou l'alternance des scènes.

Ces vaillants petits peintres sur meubles — c'était une spécialité officiellement représentée dans la plupart des grandes villes d'Italie, à Vérone ou à Padoue, aussi bien qu'à Florence — savaient à l'occasion s'attaquer au corps nu et exécuter de superbes académies : tels les panneaux de la collection Gardner. Dans ces circonstances, ils en oubliaient quelque peu, cela va sans dire, leur rôle d'exégètes comme leur rôle de moralistes. Mais si l'iconographie des « Triomphes » y a perdu, l'art même n'en a pas trop souffert.

Que ces maîtres ne brillassent point par la souveraine distinction du goût : cela se conçoit aisément; il leur arrivait si rarement d'aborder la grande peinture d'histoire! Leur spécialité comportait, avant tout, des scènes amusantes et décoratives. Ce sont eux, tout permet de l'affirmer, qui introduisirent dans le Triomphe de l'Amour une série d'épisodes comiques, en pleine contradiction avec le texte de Pétrarque : Aristote servant de monture à la belle Campaspe, Virgile suspendu dans un panier (voy. p. 116). Un motif non moins malencontreux, puisqu'il rompt l'harmonie du défilé, c'est Samson étendu à terre, la tête posée sur les genoux de Dalila.

Les miniaturistes et les graveurs, qui avaient, un instant, sacrifié aux mêmes instincts (manuscrits de la Riccardienne et de la Laurentienne, estampes de la collection Albertine, etc.) s'en affranchirent rapidement, comme nous le verrons, pour s'attacher à une interprétation plus relevée.

La presque totalité des coffres ou plateaux révèlent une inspiration commune[1] : dans beaucoup d'entre eux, les analogies de composition et de facture sont si frappantes qu'il faut, de toute évidence, les considérer comme sortis du même atelier. Ce ne sont que chapeaux à bords retroussés, hennins plus ou moins extravagants, gigantesques manches ouvertes tombant à terre, bref des modes relativement archaïques. Et cependant, un de ces « cassoni », à la Bibliothèque pétrarquesque de Trieste, porte la date 1468!

Dans l'impossibilité où la critique se trouve de déterminer les auteurs de ces peintures, nous nous attacherons, pour les classer, à l'ordre géogra-

1. Une paire de coffres, ornés des *Triomphes de Pétrarque*, figure dans l'inventaire de Laurent de Medicis (1492), en compagnie d'un plateau d'accouchée, représentant le *Triomphe de la Renommee ;* « Uno desco tondo da parto dipintovi il Triomfo della Fama, f(iorini) 10 ; — Uno paio di forzieri messi d'oro di braccia 3 1/2 l'uno, dipintovi dentro e' Triomfi del Petrarcha, f. 25. » (E. Muntz, *Les Collections des Médicis au XVe siècle;* Paris, 1888, p. 63.)

phique. Nous passerons donc successivement en revue celles qui sont conservées en Italie, puis celles qui se trouvent en Autriche, en France, en Allemagne, en Angleterre et enfin en Amérique.

La plus ancienne des peintures sur meubles représentant des Triomphes serait, si l'attribution à Andrea Vanni se trouvait confirmée, celle de l'Académie de Sienne, composée de quatre panneaux provenant d'un coffre de mariage. Vanni, en effet, mourut vers 1414. Mais, bien que les figures aient encore quelque chose d'archaïque, presque de sauvage, le style et les costumes proclament une date bien postérieure : le milieu du XVe siècle[1]. Ce que l'on pourrait appeler l'armature de la composition était fixé dès lors : chaque acteur et chaque char ont la caractéristique traditionnelle.



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Attribué à Andrea Vanni.
(Académie de Sienne.)

Dans le *Triomphe de l'Amour,* on voit Hercule filant, Pyrame qui se transperce d'un javelot sur le cadavre de Thisbé, un vieillard assis dans un panier et méditant (Virgile), Aristote marchant à quatre pattes et portant sur son dos la belle Campaspe. Le second panneau est, comme de raison, consacré à la Chasteté. Celle-ci, debout sur un char traîné par des licornes, tient d'une main une palme, de l'autre un étendard orné d'une hermine. Elle a devant elle Cupidon enchaîné. Dans le troisième panneau, la Mort tient une faux dentelée. Des buffles sont attelés à son char. La Renommée, assise, tenant d'une main un glaive, de l'autre un livre, fait les frais du quatrième panneau, dont l'attelage se compose d'éléphants.

A Florence, dans la riche collection de M. de Landau, un « cassone », jadis exposé au Musée d'Art industriel de Rome, déroule devant nous trois chars

1. Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque*, p. 4. — D'après M. Hortis (*Catalogo*, p. 211), les panneaux de Sienne seraient l'œuvre de Francesco Vanni ; mais cet artiste, né en 1565, mort en 1609, doit être absolument mis hors de cause.

et trois cortèges; arrangement qui reparaît dans le « cassone » du South Kensington Museum, dont il sera question plus loin. Le lecteur a déjà vu (p. 1) la reproduction de cette peinture; il trouvera ci-après, dans le catalogue, la description des scènes qui la composent. Qu'il suffise de dire que l'Amour y paraît avec des attributs peu communs : des serres d'oiseau de proie y remplacent les pieds, comme dans le *Triomphe de la Chasteté,* peint par Giotto, à Assise (gravé p. 107).

A Gênes, au palais Adorno, quatre petits panneaux, d'abord attribués à Mantegna, puis revendiqués en faveur de Botticelli, mais en réalité seulement de son école, mêlent aux Triomphes l'*Histoire de Judith* et l'*Histoire de Jugurtha*. Nous y voyons, dans le premier tableau, l'Amour étendu, les bras liés derrière le corps, et maintenu par deux femmes, tandis que d'autres femmes, debout, saisissent ses ailes, son carquois, et brisent ses flèches. Dans un admirable paysage, peuplé de petites figures, on aperçoit un char qui porte un trône orné de pierreries, des colonnes de marbre avec des chapiteaux d'or, et deux licornes couchées.

Le second panneau représente l'Amour, nu, enchaîné, devant son char qui est conduit par des femmes et qui entre dans un temple à portique et à colonnes cannelées. Plus loin, se tient, attaché à une colonne de marbre surmontée d'une statue, un autre groupe de femmes. Au premier plan, sont assis deux jeunes gens. Près du char on apercoit des licornes. — Il n'est pas impossible que l'*Histoire de Judith* et celle *de Jugurtha,* qui font suite à ces deux scènes, soient là pour symboliser le Triomphe de la Renommée.

A la Pinacothèque de Turin, le catalogue attribue à Botticelli (n° 369), un petit *Triomphe de la Chasteté,* qui rappelle les peintures de l'oratoire de Sant Ansano. Ce sont les mêmes figures élancées et un peu mièvres (on admirera la rare distinction de la Chasteté, trônant sur son char, et de Cupidon enchaîné, qui est un ravissant éphèbe), ce sont les mêmes draperies savamment arrangées, les mêmes attitudes encore un peu timides. Et quel délicieux parfum de fraîcheur, de jeunesse, dans le paysage qui se développe au fond, avec ses eaux courantes, ses bocages et ses collines! Il n'y a qu'un vrai artiste pour évoquer ainsi tout un monde d'impressions poétiques. La scène se passe sur la rive de l'Arno, et l'on voit au delà de cette rivière la ville de Florence, dont on distingue plusieurs édifices, entre autres le palais de la Seigneurie, puis, au sommet de la colline, l'église de San Miniato. Entre les pieds de la Chasteté et le dos de l'Amour, on voit les armes du

dieu vaincu ; devant le char, une femme porte le drapeau. Les jeunes filles qui défilent, au second plan, comme en procession, sont les vertus de Laure qui l'ont aidée dans sa victoire... « tutte le sue chiare virtuti ». Derrière le char enfin, s'avancent les « compagne elette », parmi lesquelles Lucrèce[1]. — On a rapproché cette peinture, qui est passablement endommagée, du panneau conservé à Gênes dans la galerie Adorno (voir p. 142).

Dans la même galerie, un plateau à douze faces (n° 95; diamètre



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
École de Botticelli.
(Pinacothèque de Turin.)

$0^{m}63$) met en scène l'Amour, qui, nu, debout sur le couronnement d'un char, décoche une flèche à la foule réunie autour de lui. Aux angles du char, des Amours plus petits jouent de divers instruments. L'assistance comprend des jeunes seigneurs et des jeunes dames, les uns portant un chapeau aux bords relevés jusqu'au sommet, les autres coiffées de hennins. Au premier plan, Campaspe chevauche Aristote et Dalila coupe la chevelure de Samson. Dans le fond s'étend un paysage avec une ville. — Cette peinture, assez fine, quoique passablement archaïque, et sans expression dans les visages, sort du même atelier que celle du South Kensington Museum, dont nous nous occuperons tout à l'heure. Le costume d'Aristote est identique : le philosophe

1. Communication de M. Alexandre de Vesme.

porte une longue robe de docteur, aux manches garnies d'hermine. L'artiste toutefois — le tableau est attribué, cela va sans dire, à Dello Delli — s'est ingénié à varier la composition, ce dont il faut lui savoir gré.

Un coffret florentin, de la fin du xv[e] siècle, autrefois dans la collection Morbio, à Milan, aujourd'hui dans la collection Naue-Ackermann, réprésente le *Triomphe de l'Amour*[1].

Puis ce sont, à la Bibliothèque pétrarquesque de Trieste, deux coffres peints à la détrempe (les contours sont gravés dans le bois), et contenant la suite classique des Triomphes (voir le catalogue placé à la fin de notre volume).

A Paris, l'on voyait jadis, dans la collection d'Henri Cernuschi, un plateau d'accouchée (« desco da parto ») à douze faces, représentant le *Triomphe de l'Amour*[2]. Cette peinture, florentine, du milieu du xv[e] siècle, montre un char venant vers le spectateur, de gauche à droite, et surmonté d'une grande coupe d'où s'échappent des flammes. Plus haut, sur une boule se tient l'Amour ailé, décochant une flèche qui porte à l'extrémité un cœur enflammé. A droite et à gauche, s'avancent divers personnages de toutes conditions, hommes et femmes, vêtus de costumes archaïques et coiffés de hauts chapeaux à bords retroussés, de hennins, de turbans, etc. Au premier plan, se trouve Samson, étendu à terre, la tête sur les genoux de Dalila qui lui coupe les cheveux.

Une autre collection parisienne, celle d'Artaud de Montor, renfermait un plateau circulaire, de la première moitié du xv[e] siècle, contenant le *Triomphe de la Renommée* (d'après le catalogue, le *Triomphe de la Justice*). La Renommée, ailée, s'y montre debout sur un globe dont sortent plusieurs trompettes ; d'une main elle tient l'épée, de l'autre une statuette de Cupidon. Une troupe nombreuse de cavaliers l'acclame[3].

Nous passons aux collections de l'Allemagne.

Le Musée de Mayence renferme deux petites peintures circulaires, à la détrempe, célébrant les exploits de la Chasteté. Ce sont probablement des plateaux d'accouchées. Dans le n° 174, la Chasteté est assise sur un char traîné par deux licornes blanches, lancées au galop. Vêtue d'une robe rose,

1. Frimmel, *Beitræge zu einer Ikonographie des Todes*, p. 60.

2. Gravé dans *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 153. — Cf. *Revue de l'Art ancien et moderne*, mai 1899.

3. Artaud de Montor, *Peintres primitifs*, pl. xx, p. 35-36. Le plateau est attribué, dans le catalogue, à Giotto !

elle porte dans la gauche une palme verte; une femme pose sur sa tête une couronne de laurier. Devant elle, se tient un « putto » nu, les yeux bandés, les mains attachées derrière le dos. A gauche et à la suite du char, des femmes marchent d'un air abattu : la première a les mains attachées derrière le dos ; celles qui suivent sont coupées par le cadre, qui ne laisse voir que leur tête et une petite partie de leur corps. Au milieu du groupe, on distingue une tête de sanglier. A droite, s'avancent deux femmes, précédées d'un personnage qui regarde en arrière et tient un étendard. La bannière est à trois bandes, deux rouges et, au milieu, une verte portant la blanche hermine. Le fond est occupé par des arbres et par le temple de la Pudicité.

Dans le n° 175, la Chasteté, vêtue de même, reçoit, de deux de ses compagnes, un large bouclier portant la tête de Méduse, l'arc et la flèche. A droite, une femme amène une licorne qu'elle maintient en lui saisissant la corne et en lui mettant une bride. A gauche, une autre femme apporte une palme. Un palais, dont le toit est surmonté d'une colonne brisée, une maison, une rivière et des arbres encadrent la scène.



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
(Ancienne collection Artaud de Montor.)

Ces peintures (diamètre $0^{m}27$), d'origine italienne, pâles, sans relief, d'un dessin lâché, comptent parmi les plus faibles interprétations du poème de Pétrarque.

A la Galerie de Dusseldorf, une peinture circulaire (n° 109; diamètre $0^{m}63$) représente le *Triomphe de la Chasteté*. On y voit cette divinité, ailée et nimbée (!), debout sur un char que traînent deux chevaux blancs. Autour d'elle se pressent de nombreuses jeunes filles. A ses pieds, se trouvent une licorne et un croissant d'or posé sur un globe d'or[1].

Particulièrement riche en « cassoni » et en « deschi da parto » est l'Angleterre.

Voici d'abord, au musée de Kensington, le superbe coffre de mariage gravé ci-après et décrit par l'un de nous dans la *Gazette des Beaux-Arts*[2].

1. Frimmel, *Beitræge zu einer Ikonographie des Todes*, p. 44.

2. Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque*, p. 3, 9.

Ce « cassone » offre une frappante analogie de composition avec celui de la collection de M. de Landau, à Florence (gravé p. 1). Le développement du sujet est identique : l'Amour poursuit la Chasteté; lorsqu'il aura été vaincu et fait prisonnier, il sera attaché au char de la fiancée; dans cette poursuite, les deux cortèges rencontrent le char de la Mort, qui vient au-devant d'eux. Le char de l'Amour est traîné par quatre chevaux blancs attelés deux à deux; disposition qui se rencontre rarement. Quant aux costumes et aux coiffures, ils se composent de grands turbans en étoffe à fond d'or, richement agrémentés ou bien ornés de plumes, d'amples surcots de brocart d'or à grands ramages ou de dalmatiques fendues depuis l'épaule jusqu'au bas, avec des bords parfois dentelés de chaque côté de cette ouverture. Signalons, aux deux extrémités du « cassone », Pyrame et Thisbé et la légende de Narcisse, d'après un fabliau du XIIe siècle. A l'intérieur est peinte une femme nue couchée.

Au Kensington également, un plateau à douze faces a pour héros l'Amour (n° 144-169). Au centre, sur un char compliqué, attelé de deux chevaux fringants, Cupidon, nu, ailé, debout, à l'attitude languissante, tient d'une main la flèche, de l'autre l'arc. Plus bas, trois Amours, de moindre taille, tirent de l'arc. Aux deux angles de devant sont assis, les mains liées derrière le dos, un vieillard et un jeune homme. Autour du char, une foule compacte de seigneurs et de dames, aux riches costumes, converse tranquillement. Au premier plan, Aristote marche à quatre pattes, le mors entre les dents, tandis que la belle Campaspe, assise sur son dos, regarde nonchalamment d'un autre côté; Samson est étendu tout nu sur le sol, tandis que Dalila s'apprête à lui couper les cheveux. — La facture est grossière, de même que l'invention; seuls les costumes donnent du piquant à cette composition, qui, par sa forme, ses acteurs et ses costumes, se rattache aux plateaux du Musée de Turin (voyez p. 143) et de la collection Wagner.

Le même musée renferme un autre plateau — circulaire — (n° 398-1890), consacré au même sujet. Outre Cupidon, on y voit, au premier plan, Aristote et Campaspe, Samson et Dalila, Hercule; plus loin, Omphale; puis, à gauche, Virgile suspendu dans un panier. Au revers, est représenté Cupidon, nu, aux ailes éployées, tenant deux écussons.

Dans une autre collection londonienne, celle de M. Wagner, un plateau dodécagonal — le *Triomphe de l'Amour* — reproduit presque textuellement le plateau de Turin : Dalila y coupe les cheveux de Samson et Campaspe y chevauche Aristote (dans une attitude semblable, ou peu s'en faut, à celle du plateau de la Bibliothèque pétrarquesque de Trieste, où toutefois Samson est imberbe). Au revers de ce « desco » se montrent une









LES TRIOMPHES DE L'AMOUR, DE LA CHASTETÉ ET DE LA MORT

Coffre de mariage florentin du milieu du xve siècle.

(Musée de South Kensington.)

grue debout, et, sur un écusson, les trois croissants, armes des Strozzi, ainsi que de superbes fleurs et feuilles éclairées par le disque du soleil [1].

Un *Triomphe de la Chasteté* orne un coffre de mariage, appartenant à lord Wantage. Le cortège, d'une rare élégance, se dirige vers la gauche. Deux licornes tirent le char, sur lequel deux Amours nus lient Cupidon; en arrière trône la Chasteté [2].

Enfin, l'ancienne collection Francis Cook, à Richmond, renferme un « cassone » orné d'un *Triomphe de la Chasteté*. Nous décrirons plus loin, dans notre catalogue, cette peinture, attribuée par erreur à Piero della Francesca.

Une des plus importantes d'entre les peintures de « cassoni » est allée échouer de l'autre côté de l'Océan. Nous voulons parler des quatre panneaux de la collection de Mme Gardner, à Boston, attribués, tantôt à Piero di Cosimo, tantôt à Pesellino [3]. Ils représentent : 1° le *Triomphe de l'Amour;* 2° le *Triomphe de la Chasteté* et l'amorce du *Triomphe de la Mort,* qui est incomplet; 3° le *Triomphe du Temps;* 4° la suite du *Triomphe du Temps* et le *Triomphe de la Divinité.* L'attelage des chars se compose des animaux traditionnels, sauf pour la Renommée, qui est traînée par des chevaux blancs au lieu d'éléphants, et qui est assise dans une « mandorla », comme dans les miniatures du XIVe siècle. Quant à la Divinité, elle trône sur une sorte de voûte, non sur un char. Comme variantes, nous noterons la personnification du Temps : celui-ci, un vieillard chenu, ailé, tenant une béquille, est assis sur un fauteuil, tandis que d'ordinaire il se tient debout. Signalons en outre un certain nombre de costumes et d'armures antiques. Mais, plus encore que par leur iconographie, les panneaux de la collection Gardner se distinguent par l'élégance et le charme du style.

En Amérique également, un plateau d'accouchée, faisant partie de la collection Jarves, à New-Haven, retrace le *Combat de l'Amour et de la Chasteté.* Quatre jeunes femmes s'y évertuent à charger de liens Cupidon debout, nu, les yeux bandés. Deux d'entre elles lui tiennent le bras droit replié derrière le dos; une autre lui passe un lien autour des ailes; la dernière entrave ses pieds. A gauche, Diane, armée de l'arc, semble les encourager; à droite, on aperçoit un cavalier, peut-être Mars. Dans les airs voltigent

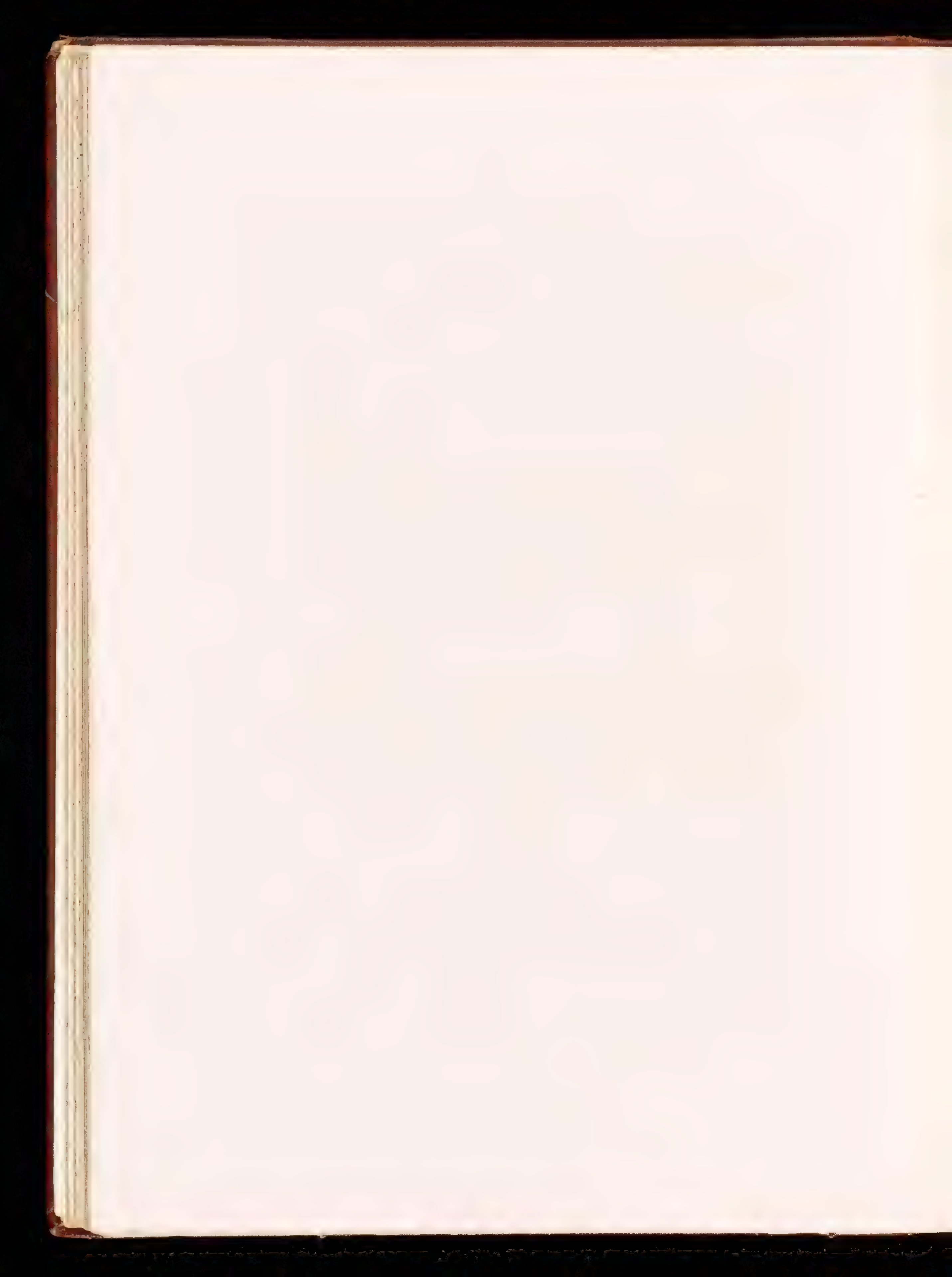
1. Gravé ci-après, page 182.

2. Gravé dans *A Florentine Picture Chronicle,* de M. Sidney Colvin; Londres, 1898, pl. XVI-XVII.

3. Cette suite paraît identique aux panneaux qui ont été exposés en 1893-1894 par Mme Austen et par la marquise de Lothian, à la New Gallery de Londres, où elles figurèrent sous le nom de Piero di Cosimo (nos 36, 129). — Nous devons à M. Berenson, que nous remercions ici publiquement de son obligeance, la communication des photographies de cet ensemble si précieux. — Cf. *Gazette des Beaux-Arts,* octobre 1901, p. 333.







des oiseaux. L'ouvrage est attribué à Pinturicchio; mais son dernier commentateur le revendique pour l'École florentine[1].

Nous revenons aux peintures murales et aux tableaux de chevalet.

A l'oratoire de Sant' Ansano, près de Fiesole, quatre petites peintures,



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Peinture de l'École de Botticelli.
(Oratoire de Sant' Ansano, près de Fiesole.)

généralement attribuées à Botticelli, mais trop faibles pour sortir de son pinceau[2], nous offrent une interprétation à la fois indépendante et pittoresque. Seule la disposition des chars prête à la critique : ils s'avancent sur le spectateur, au lieu de se dérouler en forme de frise. Dans la première scène,

1. *The American Journal of Archæology*, t. X, 1895, p. 147. — La *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1899, t. I, p. 417. — La peinture est de forme sensiblement circulaire. Diamètre : 26 pouces.

2. M. Mackowsky les attribue à Jacopo del Sellaio de Fiesole (*Jahrbuch* des musées de Berlin, 1899, p. 198). — Cf. Vasari. — *Le Cicerone* de Burckhardt, édit. de 1901.

Cupidon voltige au-dessus d'un brasier[1] et tire de l'arc. Aux quatre angles du char, sont quatre figures nues; au centre, trois personnages assis, les mains enchaînées derrière le dos : un vieillard, une femme, un adolescent. L'attelage comprend quatre chevaux blancs fringants. La scène suivante nous montre la Chasteté debout, une palme à la main; à ses pieds est agenouillé Cupidon, ayant près de lui deux femmes debout, dont l'une brise son arc. A côté des licornes traditionnelles s'avancent des femmes au type botticellien très accusé. Plus loin, le Temps, tenant dans une main un sablier, et s'appuyant de l'autre sur un bâton, plane au-dessus d'un globe; deux cerfs traînent son char. Dans le dernier compartiment, consacré à la Divinité, ce sont les quatre animaux évangéliques, qui sont attelés au char, sur lequel les trois Vertus théologales se tiennent à genoux et sur lequel trône le Christ, les pieds appuyés sur un globe; dans le bas, s'avancent des saints et des saintes (les Vertus cardinales, la Force, la Prudence, etc.); dans le haut, planent des anges.

A Bologne, les deux grandes peintures à la détrempe, exécutées par Lorenzo Costa, en 1490, pour la chapelle des Bentivoglio, dans l'église San Giacomo, nous offrent des compositions très étoffées, très riches en figures, mais manquant quelque peu de netteté. (Voir la gravure ci-contre et notre planche hors texte.)

Le *Triomphe de la Mort* nous montre, sur le char, qui se dirige de droite à gauche, un squelette armé de la faux, sortant d'un cercueil. Deux autres squelettes l'accompagnent, montés sur deux buffles. Le cortège, très nombreux, comprend les puissants de la terre, le pape en tête. Dans les airs apparaît un disque rempli de chœurs d'anges.

Dans le *Triomphe de la Renommée,* celle-ci est assise sur un char attelé d'éléphants et tient une trompette. Une foule compacte l'escorte. La partie supérieure contient un immense disque, rempli d'épisodes difficiles à interpréter. Aussi bien, le sujet, comme le font observer les auteurs du *Cicerone,* était-il au-dessus des forces de Costa.

L'École de Bologne compte en outre, au musée Wicar, à Lille, un dessin, peut-être de Giacomo Francia, représentant le *Triomphe de l'Amour.* Le char, attelé de quatre chevaux, s'avance de droite à gauche. Au sommet, sur un brasier, on voit Cupidon qui s'élance en décochant une flèche. Autour de lui, se développe un cortège brillant[2].

1. Rien de plus correct comme interprétation; Pétrarque, en effet, nous parle d'un « carro di fuoco ».

2. Ce dessin a été photographié par la maison Braun, nº 108.





A côté du dessin principal, en figurent deux autres qui se rattachent certainement à la même suite : *Apollon poursuivant Daphné,* qui est changée en laurier, et l'*Enlèvement de Ganymède.*

A la National Gallery de Londres, un tableau, de l'École florentine du



LE TRIOMPHE DE LA MORT, PAR LORENZO COSTA
(Église Saint Jacques-Majeur, à Bologne.)

xve siècle (n° 1196), offre une piquante et pittoresque variante du *Combat de l'Amour avec la Chasteté,* dans un style qui rappelle le tableau n° 95 de la Galerie de Turin. Au premier plan, Cupidon, posé sur le pied gauche et courant, décoche une flèche à la Chasteté qui marche à sa rencontre. Le dieu malin est représenté sous la figure d'un jeune homme, nu, sans bandeau, les cheveux bouclés; c'est un adolescent à la fois beau et vigoureux, comme chez les Grecs; son carquois doré pend à son côté; son arc est

débandé, la flèche enflammée est venue se briser sur le saphir qui orne le milieu du bouclier de la Chasteté. Deux autres flèches, dont une brisée, gisent à terre. La Chasteté, vêtue d'une robe blanche avec ornements d'or, serrée par une ceinture blanche dont les deux bouts volent derrière elle, oppose aux traits de l'Amour son bouclier richement orné de pierres précieuses et d'or. Elle a la main droite levée, tenant l'extrémité d'une chaîne d'or où sont suspendus des bracelets et dont elle se sert comme d'une arme de défense. Au premier plan se développent des fleurs et des herbes, des montagnes, une rivière, des arbres taillés en boule. — Cette charmante composition rappelle de très près Botticelli et son école : on retrouve la manière du maître dans les cheveux de l'Amour, dans la robe de la Chasteté, aux plis un peu tourmentés, et aussi dans le paysage.

Le dernier de nos cycles est celui du théâtre de Mantoue, exécuté en 1491, par Francesco Mantegna, le fils d'Andrea, et un certain Tondo. Cette suite, peinte sur toile, comme les *Triomphes du Jules César,* figurait, en 1501 encore, sur la scène de Mantoue[1]. Depuis, elle a disparu, mais la composition nous en est connue par six copies anciennes (sur bois; 0^m53 sur 0^m51), conservées au château de Colloredo, près d'Udine. L'examen le plus sommaire nous apprend que l'œuvre n'a rien de commun avec le grand Andrea Mantegna. Nul vestige d'inspiration mantegnesque ne subsiste dans ces compositions sages, molles, terre à terre, où l'auteur n'a pas tenté le moindre effort pour grouper les personnages ou pour les caractériser, pour animer l'action. Les peintures de Colloredo ne manquent pas seulement de tout accent, elles manquent aussi de tout intérêt iconographique : les scènes qu'elles évoquent, nous les avons vues vingt fois, avec les mêmes allégories, les mêmes attelages. La seule innovation, c'est le choix de costumes antiques, et encore avons-nous déjà rencontré ceux-ci dans les ivoires du dôme de Graz, qui viennent, eux aussi, de Mantoue.

II

Plus que tout autre art, la miniature a fait siennes les ingénieuses fictions de Pétrarque ; elle en a tiré en abondance les images les plus

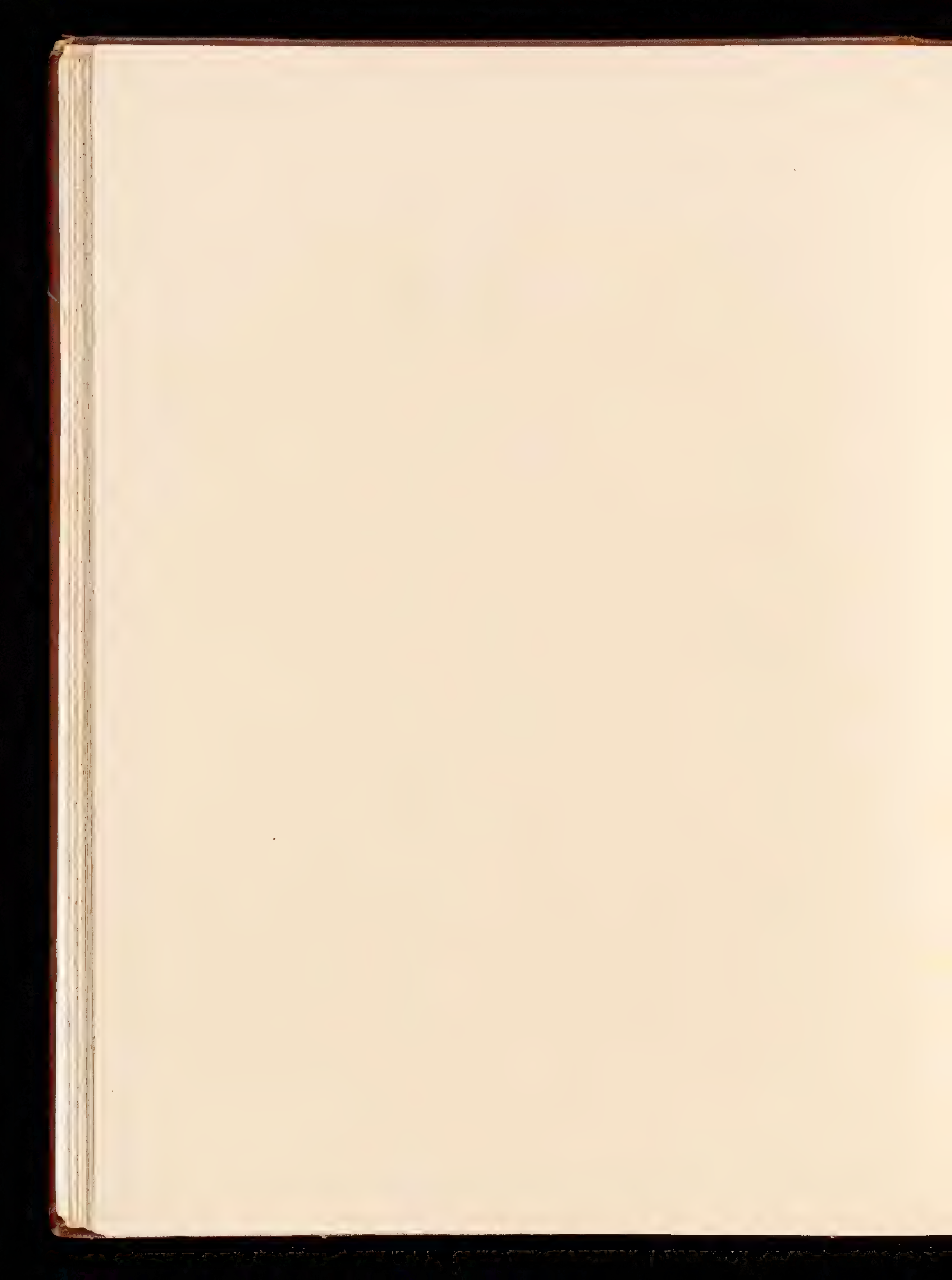
1. Wastler : *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XV, 1880, p. 61-72. — Mantovani, *Il Castello di Colloredo*. Rome, 1894. — Nos gravures reproduisent le premier et le quatrième Triomphe. Voici la description des autres : II. Neuf femmes accompagnent la Chasteté. — III. Le char du squelette passe sur un monceau de cadavres. — V. Le char du Temps a pour escorte une demi-douzaine de vieillards, pour attelage des cerfs. — VI. Dieu le Père, assis, montre les tables de la Loi ; aux angles, les quatre animaux évangéliques. Des anges tirent le char auquel des apôtres et des saints servent d'escorte.





LE TRIOMPHE DU TEMPS ET LE TRIOMPHE DE LA DIVINITÉ

Peintures de l'École de Botticelli. (Oratoire de Sant' Ansano, près de Fiesole.



exquises, pleines de fraîcheur et de charme. Les deux premiers chants surtout ont inspiré les miniaturistes, qui leur ont prodigué les plus belles figures d'adolescents ou de jeunes filles.

Il est surprenant que ces artistes, qui avaient cependant le texte sous les yeux, aient si rarement eu la curiosité d'y jeter un coup d'œil, afin de renouveler tant soit peu leur interprétation en remontant à la source même. Ils ne montrent pas plus de scrupules que leurs collègues, les peintres ou les sculpteurs, et suivent, comme eux, le programme mystérieux, conçu et élaboré, en dehors de Pétrarque, par quelque artiste de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle. (Sur le degré de liberté qui leur était laissé, voy. ci-dessus, p. 130.)

Souvent, comme l'un de nous l'a rappelé dans la *Gazette des Beaux-Arts,* les graveurs ont servi de modèles aux miniaturistes, par la raison bien simple que les estampes étaient répandues et multipliées dans le public, tandis que les manuscrits, presque toujours faits spécialement sur commande, à l'intention de quelque grand seigneur, étaient confinés dans les bibliothèques particulières. C'est ainsi que les miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Florence (voir ci-après, p. 156-157) se rapprochent sensiblement des gravures de l'édition vénitienne de 1488.

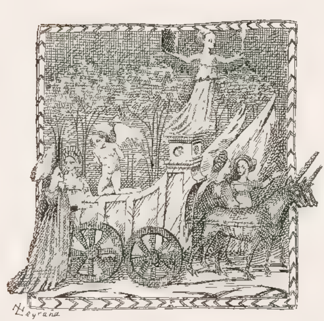
A partir du milieu du xve siècle, les Florentins se font comme une spécialité de l'illustration des *Trionfi.* Nous connaissons au moins une vingtaine de manuscrits sortis de leurs officines. Les plus anciens d'entre eux, commençons par le déclarer, ne brillent ni par la vigueur ou la netteté de l'invention, ni par le fini de l'exécution. Rien de plus indigent que la mise en scène, rien de plus lourd que la caractéristique.

Dans la plupart de ces manuscrits (Bibliothèque Nationale de Florence, Bibliothèque de Saint-Marc, Bibliothèque Nationale de Paris, n° 545, etc.), des entrelacs, plus ou moins peuplés de « putti », forment la bordure. Ces entrelacs, toutefois, ne sont nullement spéciaux à l'École florentine ; on les trouve également dans les manuscrits de Dresde et de Vienne, qui appartiennent à la haute Italie.

A tout instant, les miniatures coudoient les peintures des coffres de mariage et des plateaux d'accouchées. Les mêmes costumes paraissent dans les unes et les autres, par exemple dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Florence (E 5, 6, n° 65. Palatin) ou de la Bibliothèque Nationale de Paris (n° 545) : ce ne sont que hennins et turbans, sombreros à larges bords ou chaperons à bords relevés, robes à traînes pour les femmes, chausses collantes pour les hommes, avec des mantelets sans manches jetés par-dessus le pourpoint.

Un des plus anciens manuscrits illustrés des *Triomphes* est celui de la Bibliothèque Riccardi, à Florence (n° 1129). Les miniatures en ont parfois été attribuées à Benozzo Gozzoli, mais, si nous ne nous abusons, elles ont pour auteur un enlumineur de profession. Nous y voyons, comme illustration du premier chant, l'Amour sur son char, Virgile dans son panier, Samson endormi à terre, Aristote servant de monture à la belle Campaspe, et un cortège composé d'une demi-douzaine de personnages (gravé p. 116).

Les miniatures du manuscrit 174 du fonds Strozzi, à la Laurentienne[1], proviennent du même atelier, sinon de la même main, que celles du manuscrit Riccardi : dans la première scène, les motifs et les attitudes sont presque identiques. On y remarque, comme dans celui-ci, l'ignorance du groupement et le manque de toute pondération. L'auteur est incapable de réunir ses figures en un tout harmonieux, voire de les mettre à une même échelle (les chevaux sont beaucoup plus petits que les hommes); il se plaît, en outre, aux costumes excentriques. Quant à sa facture, elle est lourde et estompée. Hâtons-nous d'ajouter que ses petits tableaux ont beaucoup souffert.



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
Miniature florentine du milieu du xve siècle.
(Bibliothèque Laurentienne, à Florence.)

Comme le copiste ou le relieur ont interverti les chants, nous allons, pour plus de commodité, décrire les miniatures dans l'ordre même du poème. — I (fol. 19). Le *Triomphe de l'Amour* offre la même disposition qu'à la Bibliothèque Riccardi, sauf que la tour à laquelle est suspendu Virgile est remplacée par quelques branchages, et que le poète a la tête nue. Au premier plan, Samson est couché sur les genoux de Dalila, comme dans la miniature de la Riccardienne; vient ensuite un motif peu distinct : Aristote, marchant à quatre pattes et mené, à l'aide d'une bride, par Campaspe, qui brandit un fouet. Cupidon se montre dans une attitude analogue à celle de la Riccardienne, mais a moins d'élan. D'une manière générale, les figures sont plus rondes. Plusieurs autres miniatures complètent l'illustration de ce premier chant et nous offrent ainsi le plus ancien exemple du dédoublement de l'action. C'est, d'abord, une composition fort endommagée, où l'on voit, entre autres, Héro

1. *I Codici petrarcheschi delle Biblioteche governative*, n° 63. Le manuscrit renferme dix-sept miniatures, et non sept, comme le rapporte l'inventaire en question. — Un portrait de Laure, tenant de la droite une branche de lotus et une palme, et montrant de la gauche le ciel, orne le folio 8 v°.





regardant par la fenêtre Léandre qui nage (fol. 22 b). — II. La première illustration de ce chant (fol. 25 b), représente la Chasteté luttant avec l'Amour et lui attachant les mains derrière le dos. Puis (fol. 28 b) c'est la Chasteté sur son char attelé de licornes (gravé p. 154). Un groupe de huit jeunes filles, marchant processionnellement (fol. 32), complète la série. — III (fol. 33). Cette composition, véritablement informe, représente le squelette avec la faux, monté sur un char que traînent deux buffles semblables à des rhinocéros. — IV. Ici, comme dans le manuscrit de Vienne, dont il sera question tout à l'heure (p. 163), le *Triomphe de la Vertu* fait pendant au *Triomphe de la*



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Miniature florentine du xve siècle.
(Bibliothèque Nationale de Florence. Fonds Palatin, E 5, 6, n° 65.)

Renommée (c'est le premier de ces titres que Pétrarque avait d'abord donné à son quatrième chant; on sait que le chapitre : « nel cor d'amarissima dolcezza » se trouve seulement dans quelques éditions, où il précède le Triomphe de la Renommée). Au folio 12 b, une femme, la Vertu, le glaive dans une main, la balance dans l'autre, se tient sur un char que traînent deux chevaux, montés chacun par un « putto ». En avant, marchent : un jeune homme et, aux côtés du char, Hercule avec la massue et Samson avec la colonne. — Au folio 35 v°, une autre femme, la Renommée, se montre assise dans un disque, l'épée dans une main, une statuette d'homme nu debout dans l'autre (gravé p. 126). Deux chevaux sont attelés au disque et s'avancent vers le spectateur; deux prisonniers, à moitié nus, marchent à côté d'eux. Cinq autres miniatures complètent ce chant (fol. 15, 15 b, 36, 38, 41). Ce sont : un guerrier à cheval brandissant l'épée (Alexandre); un groupe composé de deux hommes et d'une

femme, en costumes du xve siècle (l'un d'eux porte une sorte de bonnet arménien); un groupe de six guerriers ou guerrières à pied; un groupe de cavaliers, d'une assez belle allure; enfin un groupe de sept docteurs, philosophes ou poètes. — V. Le Temps, un vieillard ailé s'appuyant sur un bâton et tenant la sphère, est debout sur un char, aux angles duquel sont assis quatre petits Amours nus. Des cerfs, à la taille minuscule, lui servent d'attelage. Au folio 46 v°, se voient deux villes dans un paysage aux rochers abrupts. — VI. Le Christ trône au-dessus d'un arc; quatre anges l'entourent.

Le manuscrit de la Laurentienne est le premier, comme nous l'avons dit, où les scènes sont dédoublées. On retrouvera, au xvie siècle, une disposition analogue dans les manuscrits de la Bibliothèque de Cassel, de la Bibliothèque Nationale de Paris (fonds français, n° 594) et de l'Arsenal.

L'enlumineur d'un autre manuscrit florentin, postérieur de quelques années, ce semble (Bibliothèque Nationale de Florence, fonds Palatin, E 5, 6, n° 65), s'en tient à une interprétation des plus correctes et des plus sages. Ses figures, un peu trapues, ont du caractère et du charme ; elles se distinguent par leurs têtes rondes et leurs gros yeux. Quant aux costumes, ils se rapprochent de ceux du « cassone » conservé au Kensington Museum. Les deux premiers cortèges se déroulent posément, de gauche à droite. Le troisième, celui de la Mort, met en scène des démons enlevant les damnés et des anges enlevant les élus. Dans la miniature suivante, la Renommée trône au milieu d'un disque, tenant le glaive dans une main, une statuette de Cupidon dans l'autre. Devant les chevaux, qui remplacent ici les éléphants, marchent un vieillard et un jeune homme enchaînés. (Notre planche hors texte reproduit le *Triomphe de la Chasteté*.)

Les miniatures qui accompagnent l'édition de 1478 (fonds Magliabechi, à la Bibliothèque Nationale de Florence), ont ceci de particulier que tous les chars y sont traînés par des chevaux, dont l'artiste a varié les attitudes avec beaucoup d'ingéniosité. Certaines figures, tout en manquant de finesse, ont de l'allure : dans la première scène, on remarquera la fierté du guerrier s'avançant aux côtés du char. Les autres sont lourdes, empêtrées. Signalons la présence, à côté du char de l'Amour, d'un pape, d'évêques et de moines. Dans la troisième scène, la Mort se drape dans une ample robe noire et tient en l'air, droit, la faux dentelée. Dans le compartiment consacré à la Renommée, les deux chevaux, richement caparaçonnés, bondissent par un mouvement superbe. Signalons, en outre, l'emblème qui représente le Temps :



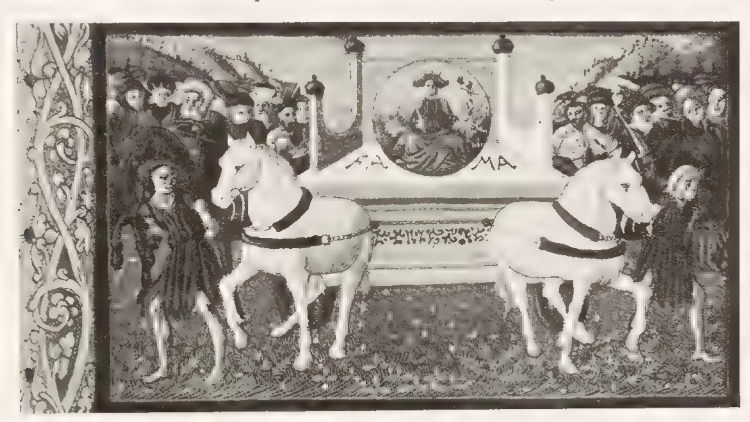


LE TRIOMPHE DE L'AMOUR ET LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
PAR FRANCESCO MANTEGNA ET TONDO
Peintures du XV[e] siècle. (Chateau de Colloredo.)



des livres ouverts ou fermés, posés sur un char. Dans la dernière scène, les coursiers fougueux gisent à terre, foudroyés; le char s'écroule, les livres tombent, tandis que dans les airs apparaît, au milieu de chérubins, le Christ au nimbe crucifère ![1] — Ces miniatures, dont la saveur fait penser à la haute Italie, offrent, on le voit, une interprétation très indépendante. Il est fâcheux que celle-ci ne pénètre pas plus profondément dans l'esprit du poème.

Toujours à la Bibliothèque Nationale de Florence, un exemplaire de la même édition des *Triomphes* contient une délicieuse petite miniature, qui



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Miniature florentine du xve siècle.
(Bibliothèque Nationale de Florence. Fonds Palatin, E 5, 6, n° 65.)

est tout un poème de grâce et de fierté. Quatre coursiers blancs, dont les deux premiers se retournent en hennissant, tirent le char doré, orné des flammes traditionnelles, sur lequel se tient Cupidon. Des prisonniers — de beaux adolescents, aux élégants costumes — suivent, les mains liées derrière le dos; un autre est écrasé par les roues; en arrière, une demi-douzaine de personnages, dont un coiffé d'un turban, chancellent, frappés de flèches par le dieu cruel, ou gisent déjà sur le sol. Un paysage rocheux sert de repoussoir à la scène. Rien ne saurait rendre la délicatesse de ces figurines : elles n'ont rien à envier aux nielles les plus fins (gravé p. 158).

Un autre manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Florence (fonds Palatin, E 5, 7, n° 33) est orné d'un *Triomphe de l'Amour* qui frise la cari-

1. Dans l'édition vénitienne de 1488, se trouve un motif analogue : ici également le char et son attelage — des cerfs — tombent foudroyés. (Les chevaux d'une des miniatures sont gravés ci-dessus, p. 82.)

cature. Debout sur les flammes qui s'échappent du char, que traînent quatre chevaux attelés de front, Cupidon tire de l'arc en l'air. Autour du char, sautillent des espèces de gnomes, dans les attitudes les plus grotesques : l'un tient des deux mains sa poitrine ensanglantée par une flèche, un autre a la tête rejetée en arrière et les bras levés, comme frappé d'apoplexie, un troisième fait la culbute sur le sol; deux autres sont enchaînés. — Il ne reste rien, dans cette composition, enfantine par certains côtés, de la belle ordonnance des autres miniatures florentines. (Voyez notre planche hors texte.)

A Sienne, la Bibliothèque communale possède un petit manuscrit de la seconde moitié du xve siècle (K IX, 46), qui représente (fol. 142) le *Triomphe de l'Amour*. Sur un de ces chars informes, si chers au « quattrocento » (une sorte de coffre posé sur le sol et muni de deux roues), se tient Cupidon, lançant une flèche. Derrière lui s'avancent quatre personnages, deux hommes et deux femmes, parmi lesquels on reconnaît Hercule[1].



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Miniature italienne du xve siècle.
(Bibliothèque Nationale de Florence.)

A la Bibliothèque de Parme, plusieurs manuscrits du xve siècle contiennent des illustrations des Triomphes : ce sont les n°s 280 du fonds palatin (le *Triomphe de l'Amour*), 307, du même fonds, 2063 (section Derossiana, n° 21)[2].

A la Bibliothèque de Modène (Estense, VII, B 16, mss. ital., n° 103), un enlumineur, passablement inexpérimenté, a mis à contribution les estampes de la Collection Albertine, dont il sera question plus loin, notamment pour le *Triomphe de la Renommée*[3].

A Milan, la Bibliothèque du prince Trivulce contient un manuscrit enluminé à Florence, vers la fin du xve siècle (n° 905), et enrichi de la série complète des Triomphes, ainsi que d'un frontispice sur lequel est représenté

1. Communication du Dr Donati, bibliothécaire de la ville de Sienne.
2. *I Codici petrarcheschi*, p. 155 et suiv.
3. Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque*, p. 15, 18. (Extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1887.)



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ

Miniature italienne du XVe siècle

Florence Bibliothèque nationale Fonds Palatin E 5 6 N° 65



Pétrarque, ayant à ses pieds un chat et une mandoline (gravé page 83). Au point de vue iconographique, ces miniatures rentrent dans la donnée courante. Dans la première, le char, attelé de quatre chevaux blancs, s'avance droit sur le spectateur (tout comme les quatre chars suivants)[1]. Entre les coursiers marche un roi barbu, les mains enchaînées derrière le dos (Adam ou David); dans le cortège, on reconnaît Samson portant la colonne, etc., et, dans la bordure, Thisbé se précipitant sur le cadavre de Pyrame. — Cette addition d'emblèmes, résumant chacun un Triomphe (un crâne pour la Mort, deux têtes sonnant de la trompette pour la Renommée, un sablier pour le Temps), semble nouvelle. L'enlumineur n'a d'ailleurs aucun souci de l'ordonnance, qui manque de toute distinction. Constatons, dans le *Triomphe de la Renommée,*



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Miniature florentine du XVe siècle.
Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds italien, n° 548.)

1. Porro, *Catalogo dei Codici manoscritti della Trivulziana*, p. 342, 489. Turin, 1884. — Rosini a publié le frontispice de la Trivulcienne (*Storia della Pittura italiana,* t. V, p. 143, 151), en l'attribuant à

la présence d'Hercule et de Samson, qui se font pendant, et celle de deux jeunes gens attachés au char. Le Père Éternel trônant, entouré de chérubins et d'anges, représente à lui seul la dernière scène.

Venise nous offre, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Saint-Marc, une illustration de Pétrarque, traitée dans des données assez intéressantes. Sur le frontispice, Apollon (un bel adolescent florentin, vêtu d'un justaucorps et chaussé de bottes à l'écuyère) poursuit Daphné. Le *Triomphe de l'Amour* se présente moins bien. Le char, attelé de quatre chevaux marchant de front, se dirige en droite ligne sur le spectateur, ce qui oblige l'artiste à des prodiges de perspective. Les personnages qui l'escortent ne manquent ni d'élégance, ni de piquant : ce sont de fiers adolescents, à la taille cambrée, hauts sur leurs jambes, donnant le bras à de belles jeunes filles ou échangeant avec elles des baisers.

Citons encore, à la « Petrarchesca » de Trieste, un manuscrit enluminé (nº 2), contenant, entre autres, le *Triomphe de l'Amour* [1].

Nous mentionnerons, au catalogue placé à la fin de ce volume, un certain nombre d'autres miniatures italiennes, qui achèvent de prouver de quelle faveur le poème de Pétrarque s'enorgueillit au XVᵉ siècle.

En France, plusieurs manuscrits à miniatures, tous d'origine florentine, ont trouvé un asile à la Bibliothèque Nationale.

Voici tout d'abord le manuscrit nº 549 du fonds italien, encore assez archaïque (première moitié du XVᵉ siècle. M. Mazzatinti le place au XIVᵉ siècle). Nous y voyons le *Triomphe de l'Amour* (fol. 157), en très petites dimensions et en camaïeu, avec une infinité de figures. Le char, attelé de deux chevaux, s'avance vers la droite; il est entouré (non suivi) d'une foule immense de personnages microscopiques. L'Amour, nu, se tient debout sur le char. — Les autres Triomphes n'ont pas d'illustration.

Le manuscrit nº 545 du même fonds [2], enluminé après le milieu du

Giulio Clovio (!) qui vivait au moins un demi-siècle plus tard. — Cf. Bradley, *The Life and Works of Giorgio Giulio Clovio*, p. 139, 261-262. Londres, 1891. — Kukuljevic Sakcinski, *Leben des G. Julius Clovio*, p. 16. Agram, 1852. — Ces miniatures nous paraissent provenir du même atelier que celles du manuscrit nº 548 de notre Bibliothèque Nationale. (Voy. ci-dessous, p. 161. Cf. p. 166, note 1.)

1. Hortis, *Catalogo delle Opere di Francesco Petrarca*, p. 190.

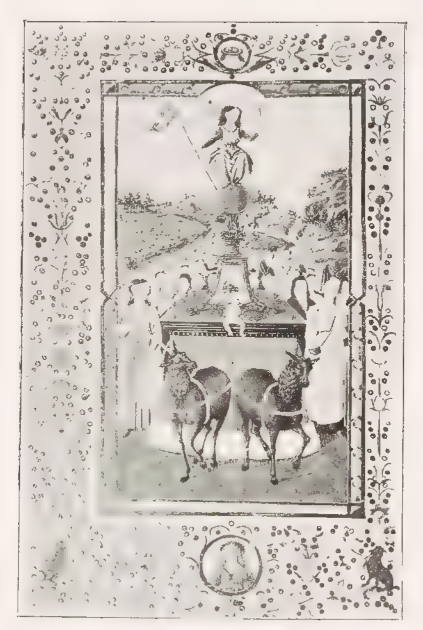
2. « Negli anni domini MCCCCLVI del mese di febraio fu compiuto di scrivere a di XVIIII. » — Fol. 11 vº, le *Triomphe de l'Amour*. — Fol. 12, bordure à entrelacs, excessivement riche ; dans un petit médaillon on voit le *Triomphe de l'Amour*, répété en figures microscopiques; différents autres médaillons. — Fol. 25 vº, le *Triomphe de la Chasteté*. — Fol. 30 vº, le *Triomphe de la Mort*. — Fol. 40, le *Triomphe de la Renommée*. Au premier plan, un enfant nu frappe deux chiens avec une massue. — Fol. 48,





xv[e] siècle, contient quelques costumes cu motifs piquants, bien florentins, dans la manière de Benozzo Gozzoli. Signalons, dans le *Triomphe de la Mort,* au-dessus du squelette armé d'une faux gigantesque, deux démons tenant une âme, et, du côté opposé, deux anges tenant chacun une autre âme. Notons aussi que le char de la Renommée, qui est caractérisée par un clairon et un globe, est attelé de deux chevaux blancs (à la place d'éléphants).

Précieux entre tous est le superbe manuscrit sur vélin, écrit à Florence par A. Sinibaldi, en 1475-1476 (fonds italien, n° 548; nouveau catalogue, n° 150)[1]. L'exécution se distingue par une délicatesse rare. Merveilleux sont, dans la bordure du *Triomphe de l'Amour,* les petits motifs, d'une finesse incroyable : Laure cueillant une branche de laurier, Narcisse se mirant dans l'eau, Pyrame et Thisbé, etc. Quant à l'interprétation, elle apporte, à côté de motifs connus, tels que Dalila coupant les cheveux à Samson, et Campaspe montée sur le dos d'Aristote, quelques formules vraiment originales : c'est ainsi que la Mort, un squelette armé de la faux et agrémenté d'ailes de chauve-souris, trône sur un crâne coiffé d'une tiare. Dans le cortège de la Renommée a pris place Cacus, qu'on ne rencontre guère ailleurs. Plus indépendante encore est la caractéristique du Temps : ici nous avons affaire, non à un vieillard s'appuyant sur des béquilles, mais à Saturne, ailé, dévorant deux enfants.



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
Miniature florentine du xv[e] siècle.
(Bibliothèque Nationale de Paris. Fonds italien, n° 548.)

le *Triomphe du Temps.* Le char est traîné par deux cerfs. — Fol. 51, le *Triomphe de la Divinité.* Pas de char. Dieu le Père soutient le Christ en croix, au milieu d'une gloire d'anges et de chérubins. Dans le bas, on voit trois Évangélistes (gravé p. 101).

1. Mazzatinti, *Manoscritti italiani nelle Biblioteche di Francia,* t. I, p. 108; Rome, 1886. — Cf. Frimmel, *Beitræge zu einer Ikonographie des Todes,* p. 47. — Molinier, *Gazette archeologique,* 1883, p. 229. — Ces miniatures nous paraissent sortir du même atelier que celles du manuscrit Trivulce (voy. ci-dessus, p. 158). Le *Triomphe de l'Amour,* entre autres, offre des saisissantes analogies dans les deux manuscrits.

Le dieu siège dans les airs, sur un trône que les Vents (des têtes qui soufflent) maintiennent au-dessus du char. Quant à la dernière miniature, elle renferme un riche char octogonal, posé sur le firmament et accosté d'anges et de chérubins; sous des niches sont assis : le Père Éternel, avec le livre enrichi de l'A et de l'Ω, puis saint Jean l'Évangéliste tenant l'hostie au-dessus du calice, et un ange avec des flammes; plus bas, dans des niches plus petites, la Foi, la Charité et l'Espérance (gravé p. 183); sur le soubassement enfin, la Vierge et l'Enfant Jésus entre deux anges. — Nous avons affaire à une interprétation délicieuse, légère et précise; partout des médaillons, des figurines, tirés des Triomphes, des ornements exquis, animent et éclairent le texte.



FRONTISPICE DES TRIOMPHES
Miniature italienne du xve siècle.
(Bibliothèque Impériale de Vienne, n° 2649.)

Un autre manuscrit, sur papier (fonds italien, n° 1019, ancien 8140), montre, dans la première initiale, un Amour nu, les yeux bandés, décochant une flèche.

Puis ce sont (manuscrit 1022 du même fonds) : une salamandre dans les flammes (fol. 11), avec l'inscription : « Ignis me nutrit »; un cœur séparé en deux (d'un côté : AM OR FI DE S, de l'autre : SPES); enfin, au folio 157, au milieu d'un joli encadrement composé de fleurs, d'oiseaux, de quadrupèdes, un Amour nu, assis sur un animal qui ressemble à un lama.

L'Allemagne et l'Autriche, de leur côté, ont recueilli quelques miniatures du xve siècle consacrées aux Triomphes[1].

1. Sur les analogies et les différences de ces manuscrits, voir l'article de M. Buchholtz dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XXII, 1887, p. 128-130. — Cf. *Beschreibung der Kœniglichen Bibliothek*

Voici, à la Bibliothèque Impériale de Vienne (n° 2649), et à la Bibliothèque Royale de Dresde, deux manuscrits jumeaux, tous deux sortis de la même main, à savoir celle de Jacopo de Vérone. Le premier a été écrit en 1459 ; le second, en 1460, à Pesaro, évidemment pour Borso d'Este, duc de Ferrare, dont il porte les armoiries [1]. Il n'est pas impossible que Jacopo de Vérone ait également exécuté les miniatures, qui sont au-dessous du médiocre, à l'exception des bordures, où se développent d'élégants et inextricables entrelacs [2].

Dans toute l'illustration pétrarquesque, il n'est rien de plus infime que ces miniatures de Vienne et de Dresde, autour desquelles on a fait tant de bruit. Aussi plate est l'invention, aussi enfantin est le dessin. Seul, dans le manuscrit de Vienne, le *Triomphe de la Chasteté* offre un certain parfum, bien que les figures y soient trop courtes et les têtes trop grosses, absolument

zu Dresden. — Venturi, *Le Arti a Ferrara nel periodo di Borso d'Este* (*Rivista storica italiana*, 2e année, p. 4). — Waagen, *Die vornehmsten Kunst-Denkmæler in Wien*, t. II, p. 102. — Frimmel, *Beitræge zu einer Ikonographie des Todes*, p. 49-50.

1. Waagen a commis, au sujet du manuscrit de Dresde, une erreur monstrueuse : il affirme qu'il a été exécuté à Pesaro, en 1460, pour le roi Henri III de France!

2. Le manuscrit de Vienne contient sept miniatures : Pétrarque endormi (reproduit p. 162) et le *Triomphe de l'Amour*. - I. La composition est infiniment plus riche que celle de Dresde, mais les personnages principaux y sont conservés, tel le monarque à triple couronne marchant entre les chevaux. On y voit, en outre, Pyrame et Thisbé, Campaspe chevauchant Aristote. — II. Le *Triomphe de la Chasteté*. Cette composition est la moins mauvaise : les jeunes filles qui accompagnent le char ne manquent pas de grâce. — III. Dans le *Triomphe de la Mort* la composition diffère de celle de Dresde (la Mort tire sur un roi et une femme, au lieu de tirer sur un groupe de femmes, etc.), mais non moins uniforme. — IV. Un motif nouveau, c'est, au folio 33, le « *Triumphus Virtutis* » : dans les airs, une femme assise tient d'une main un sceptre, de l'autre une flamme; dans le bas sont des guerriers et une femme debout. — IV *bis* (fol. 37). « *Triumphus Famæ* » : la Renommée, tenant de la droite le glaive, de la gauche une statuette nue, trône sur un char attelé de deux chevaux blancs et qui s'avance droit sur le spectateur. Une troupe de cavaliers armés de lances l'accompagne. — V. Le *Triomphe du Temps* est encore plus indigent que celui du manuscrit de Dresde : le char y est supprimé ; la composition se réduit à un vieillard, marchant appuyé sur un bâton, un sablier à la main. Dans les airs, paraît le char d'Apollon. — Le *Triomphe de la Divinité* manque.

Voici la description du manuscrit de Dresde : I. Cupidon, muni de grandes ailes, la flèche dans la droite, l'arc dans la gauche, se tient debout sur un char entouré de flammes et traîné par quatre lourds chevaux blancs qui marchent de face ; en avant, entre les deux chevaux de devant, un souverain porte la tiare à trois couronnes. Le cortège se compose d'hommes et de femmes, aux mains liées derrière le dos; on reconnaît Hercule à la peau de lion jetée sur ses épaules. A droite, au second plan, deux personnages s'entretiennent. Pour encadrement, des enlacements de rubans, de fleurs, de fruits, de « putti ». Dans la partie inférieure, deux de ces « putti » tiennent les armes de Borso, duc de Ferrare (1442-1471), pour lequel ce manuscrit a été fait. — II. Le char s'avance de gauche à droite, traîné par des licornes. La Chasteté, coiffée d'un pétase, est assise et tient de la gauche une palme. Huit jeunes filles l'accompagnent. Dans la bordure inférieure, un médaillon de jeune fille. — III. Sur un char fort rudimentaire, attelé de deux buffles, le squelette tire de l'arc. Sur le devant, quatre personnages accroupis tiennent un cadavre. Au fond, plusieurs jeunes filles. Dans la bordure inférieure, une tête de mort. — IV. La Renommée, assise sur un char, attelé de deux chevaux, tient d'une main un glaive, de l'autre un objet qui ressemble à une flamme. Une demi-douzaine de cavaliers, armés de pied en cap, l'escortent. Dans le bas, une tête casquée. — V. Un vieillard, tenant une mappemonde et s'appuyant sur un bâton, occupe le char traîné par deux cerfs; dans le bas, paraît la tête du même vieillard. — VI. La caractéristique ici est des plus faibles : dans les airs, un jeune monarque imberbe bénit de la droite, et tient, de la gauche, une corne d'abondance, dont s'échappent des flammes; dans le bas, sont six guerriers armés de pied en cap; dans la bordure inférieure, une tête de vieillard.

hors d'échelle. Or, ici, nous cherchons les talents qu'a inspirés le génie de Pétrarque, les belles images qu'il a fait naître, et non les élucubrations de médiocrités qui n'auraient jamais dû s'attaquer à lui.

Un fait à retenir, c'est que, dans le manuscrit de Dresde, l'inscription « Triumphus Virtutis » remplace celle de « Triumphus Famæ », et que, dans le manuscrit de Vienne, le *Triomphe de la Vertu* est représenté à côté du *Triomphe de la Renommée*. « Triumphus Virtutis », tel était le titre primitivement donné par Pétrarque au quatrième chant [1].

En Espagne, à la Bibliothèque Nationale de Madrid, deux manuscrits italiens, richement enluminés, offrent des variations très brillantes sur le poème de Pétrarque.

Le premier d'entre eux (Réserve 4-4ª; haut., 0m357; larg., 0m228; écrit « manu Matthæi, domini Hercolani de Volterris », et provenant de la Bibliothèque d'Urbin), contient, outre le portrait de Pétrarque (fol. 4 v°, publié ci-dessus, p. 72), quatre grandes miniatures illustrant les quatre premiers Triomphes dans une donnée des plus originales. Au lieu de se dérouler en forme de frise et de se montrer de côté, les chars et les cortèges se présentent de face; par surcroît, les personnages, loin de suivre le char, se groupent sur les différentes plateformes dont il se compose; en un mot, ils sont spectateurs et non plus acteurs ou victimes. Les figures, parfois un peu trapues, ont beaucoup d'accent et de saveur; les têtes sont finement individualisées, surtout chez les femmes. L'auteur excelle également dans les raccourcis. De toute manière, il tranche sur les miniaturistes florentins. Nous serions disposés à le rattacher à une des Écoles de l'Italie du Nord, notamment à l'École de Ferrare.

Dans la première miniature, quatre chevaux blancs, attelés de front et richement harnachés, tirent le char sur lequel se tiennent une demi-douzaine de femmes, des plus accortes, parmi lesquelles celle qui porte la couronne et qui se lamente est évidemment Didon. Plus haut, des sortes de niches renferment cinq personnages debout, les mains liées derrière le dos; au milieu d'eux, est un vieillard couronné (le roi David). Au-dessus, fixées au même pilier circulaire, dans lequel sont pratiquées les niches, brûlent six torches; trois têtes d'anges paraissent au milieu des flammes. Enfin, couronnant le tout, l'Amour tire de l'arc en voltigeant. Une bordure fort riche, composée de rinceaux, de fleurs, de génies nus, de chérubins, d'emblèmes avec des devises, et d'entrelacs, encadre cette première page.

La miniature suivante ne comprend que deux acteurs : la Chasteté

1. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1887, p. 129. — Cf. ci-dessus, p. 155.

debout, une palme dans la droite, un bouclier dans la gauche, et, devant elle, l'Amour agenouillé, lié à une colonne. Cinq petits génies nus, ailés, entourent le groupe et brandissent des branches de laurier. L'attelage comprend, à la place de licornes, deux mouflons à la longue toison.

La troisième scène se passe sous une espèce de baldaquin. Deux buffles, semblables à des hippopotames, s'avancent en foulant aux pieds trois personnages étendus sur le sol, dans des attitudes très hardies. Sur le char siègent des hommes et des femmes, dont l'une tient un enfant emmailloté. Un jeune garçon, dans une pose charmante, se tient debout en avant de la balustrade. Plus haut, trônent un pape, un cardinal, un évêque et deux souverains. La Mort — un squelette armé de la faux — domine le tout, mais sans assez s'imposer à l'attention : l'artiste a sacrifié le principal à l'accessoire. De même, cet indépendant a remplacé par deux chevaux blancs les éléphants d'ordinaire attelés au char de la Renommée. — On jugera par la gravure ci-contre du charme qu'il a su mettre dans ses figures, sans se soucier de la signification de la scène.



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Miniature italienne du xve siècle.
(Bibliothèque Nationale de Madrid. Rés. 4-4^a^.)

Les miniatures de Madrid appartiennent, affirme Waagen, « aux plus fines productions de cet art, vers la fin du xve siècle, tel qu'il s'était développé sous l'influence de Mantegna; elles font songer à Girolamo dai Libri [1] ».

Le second manuscrit de Madrid (Réserve 8^a^, 17; haut., 0^m^113; larg., 0^m^075) contient sept miniatures, de très petites dimensions, presque

1. *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, de Zahn, t. I, 1868, p. 328-329. — *Kunstchronik*, t. XVIII, p. 388.

microscopiques[1]. Le style en est prétentieux, la facture recroquevillée, mais d'un fini extrême. Au frontispice est le portrait du poète, à mi-corps, la couronne de laurier planant sur sa tête, un livre à la main. La bordure montre : Apollon poursuivant Daphné, une femme tenant un cadavre, un jeune homme assis à qui l'on amène une jeune fille (la *Continence de Scipion?*), deux vieillards qui s'entretiennent, des amoureux qui s'embrassent, et tout un monde de « putti ». Passons à l'analyse des Triomphes. — I. Deux hommes nus, vaguement inspirés des *Dioscures* du Quirinal, conduisent les quatre chevaux. Sur le char, un essaim d'Amours nus tirent de l'arc. Dans la bordure, Campaspe, à cheval sur Aristote, figure à côté de différentes autres scènes minuscules. — II. Les licornes ressemblent à des lions; la Chasteté tient d'une main l'arc et la flèche de Cupidon, de l'autre l'étendard avec l'hermine. Dans la bordure, on voit l'Amour lié à une colonne et différents autres petits motifs. — III. La Mort est un horrible squelette ailé; son char, semé de crânes, se dirige vers le fond de la composition. — IV. Les deux chevaux de la Renommée s'avancent en se cabrant; ils sont d'ailleurs du dessin le plus lourd. La déesse, debout sur le char, tient deux trompettes. Dans la bordure, nous signalerons Hercule étouffant Antée, Hercule tuant le lion de Némée, Samson tenant la mâchoire d'âne. Toutes ces petites scènes révèlent le goût de l'auteur pour les figures nues. — V. Le Temps a pour attelage un cerf, un bouquetin et une biche, innovation des plus curieuses (gravé ci-contre, avec un léger agrandissement),. — VI. Le Père Eternel enfin est entouré d'anges, de séraphins et des quatre Évangélistes.

En Angleterre, la riche bibliothèque de M. Yates Thompson renferme un petit manuscrit, sur vélin, de la seconde moitié du xve siècle, d'une finesse extrême. Sur le frontispice (reproduit p. 84), on voit Apollon et Daphné, un Cupidon nu, lançant une flèche, etc. Suivent, après le *Canzoniere,* les illustrations des *Triomphes.* — I. L'Amour sur un char attelé de quatre chevaux blancs, se montrant de face. — II. La Chasteté sur un char attelé de deux licornes, allant à gauche. — III. La Mort (un squelette ailé), sur un char attelé de deux buffles, allant à gauche. — IV. La Renommée, de face, sur un char attelé de deux éléphants. — V. Le Temps, un vieillard ailé, tenant un sablier, sur un char traîné par deux cerfs se dirigeant à gauche.

1. Voy. dans la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, de Madrid (1901, p. 451-453; pl. x, xi), la notice consacrée à ce manuscrit. — Nous ne saurions partager l'opinion du connaisseur distingué qui attribue à la même main, à savoir celle de Francesco d'Antonio del Cherico, de Florence, les miniatures de Madrid et celles du manuscrit n° 548 du fonds italien, à la Bibliothèque Nationale (voy. ci-dessus, p. 161). Celles-ci se distinguent par leur galbe; les miniatures de Madrid, au contraire, ont quelque chose de rabougri et de maussade.

— VI. L'Éternité (le Père Éternel) trônant dans une gloire de chérubins et d'anges. — Ces miniatures, qui sont à rapprocher de celles de la Bibliothèque Trivulce, ont, comme elles, pris naissance à Florence.

Nous signalerons encore, en Angleterre, un manuscrit de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle, conservé au British Museum (B. 8, F) et dont on trouvera la description dans le catalogue placé à la fin de notre travail.



LE TRIOMPHE DU TEMPS
Miniature italienne du XVe siècle.
(Bibliothèque Nationale de Madrid. Réserve 8a 17.)

A la suite des miniatures se rangent quelques verres émaillés et quelques faïences.

C'est d'abord, au Musée Impérial de Vienne, une coupe en verre bleu foncé, ornée d'émail et d'or (diam., 0^m 12; haut., 0^m 05), représentant les sujets suivants. — I. *Adam et Ève auprès de l'arbre du Bien et du Mal.* — II. *L'Expulsion du Paradis.* — III. Le *Triomphe de l'Amour.* Au centre, se trouve un petit char, surmonté d'un baldaquin, sur lequel une femme étend le bras. Le char est traîné par un cheval blanc, que monte l'Amour nu et ailé, et qui s'élance par-dessus une rivière. Au fond, se pressent des personnages, dont deux portent une corne d'abondance. — IV. *La Défaite de l'Amour.* Dans une prairie, un cheval blanc, attelé à un char à quatre roues, galope et franchit une rivière. Sur le char est assis Cupidon, nu, ailé, les mains liées derrière le dos; quant au cheval, il sert de monture à un autre personnage presque nu, sonnant de la trompette. Au fond, se développe une foule compacte; parmi elle, on remarque deux figures portant des vases [1].

1. Nous devons cette communication à l'obligeance de M. le Dr Théodore de Frimmel. — Cf. Ilg, *Führer durch die Ambraser Sammlung*, 2e éd., p. 102.

A Londres, au British Museum, un verre émaillé vénitien du XVe siècle (Slade Collection, n° 363), représente le *Triomphe de Vénus,* dans des données analogues à celles des Triomphes de Pétrarque. Des cygnes blancs traînent le char de la déesse, qui est accompagnée de Cupidon; des jeunes filles la précèdent et la suivent.

C'est ensuite, au South Kensington Museum, un plat en faïence, exécuté, croit-on, à Caffaggiuolo vers 1480 (n° 7438), et consacré à l'illustration de la Renommée. Le char, allant de droite à gauche, est traîné par un seul cheval, dont on ne voit que la croupe et qui porte un cavalier, dont on n'aperçoit que le dos. Un second cavalier suit le char. La Renommée (et non la Justice, comme on l'a cru) occupe un trône placé sur une boule que soutient un pied formé de trois dauphins; elle a l'épée et la balance. Au-dessous d'elle sont assis deux empereurs, tenant chacun un livre et un sceptre; plus bas marchent les deux captifs nus traditionnels; enfin, en avant, paraît Hercule armé de la massue. — Cette composition est imitée de l'estampe de l'Albertine, dont il sera question plus loin [1].

Vient enfin un plat italien de la collection Francis Cook, à Richmond (figures bleues sur fond jaune), avec une variante du *Triomphe de l'Amour* ou plutôt du *Triomphe de la Chasteté.* Cupidon, les yeux bandés, est agenouillé, les mains attachées derrière le dos, sur un char que surmonte un dais et que traînent des Amours. Autour du dais, sont des torchères allumées. Des Amours jouent autour du char, un autre le pousse.

Les décorateurs, on le voit, en prenaient à leur aise et n'hésitaient pas à détacher du cycle pétrarquesque le motif qui souriait à leur fantaisie.

Dès le début (voyez p. 123), la Tapisserie s'était emparée de la fiction imaginée par Pétrarque. Elle lui maintint sa faveur pendant tout le cours du XVe et du XVIe siècle. L'inventaire de Laurent le Magnifique (1492) enregistre quatre tentures, dont deux avec le *Triomphe de la Renommée* et deux avec le *Triomphe de la Mort,* plus une portière avec le *Triomphe de la Renommée* [2].

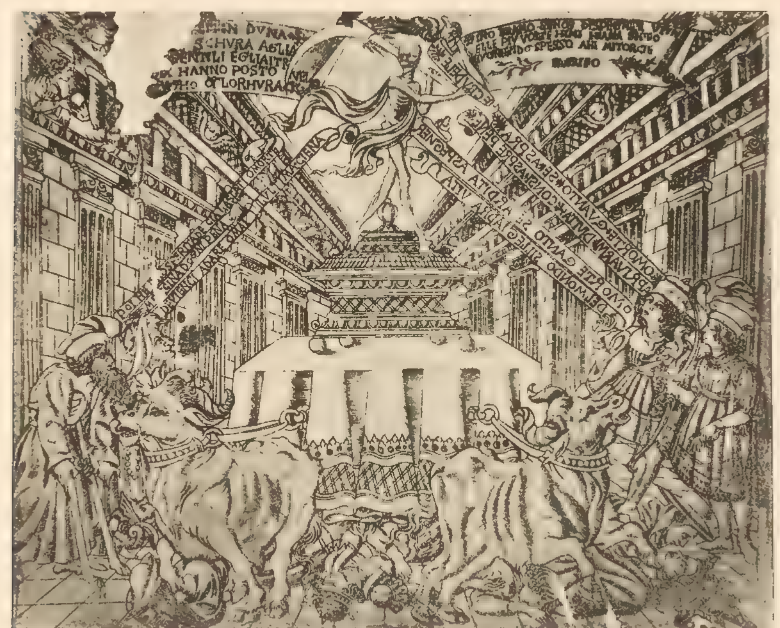
III

Les graveurs sur cuivre et les graveurs sur bois n'ont pas moins activement travaillé, pendant le « quattrocento », à propager les allégories si poé-

1. Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque,* p. 18, 20, avec gravure. — Le « bacile » du South Kensington Museum est décrit dans le volume de M. Drury-Fortnum : *A descriptive Catalogue of the Maïolica in the South Kensington Museum,* p. 106-107. Londres, 1873.

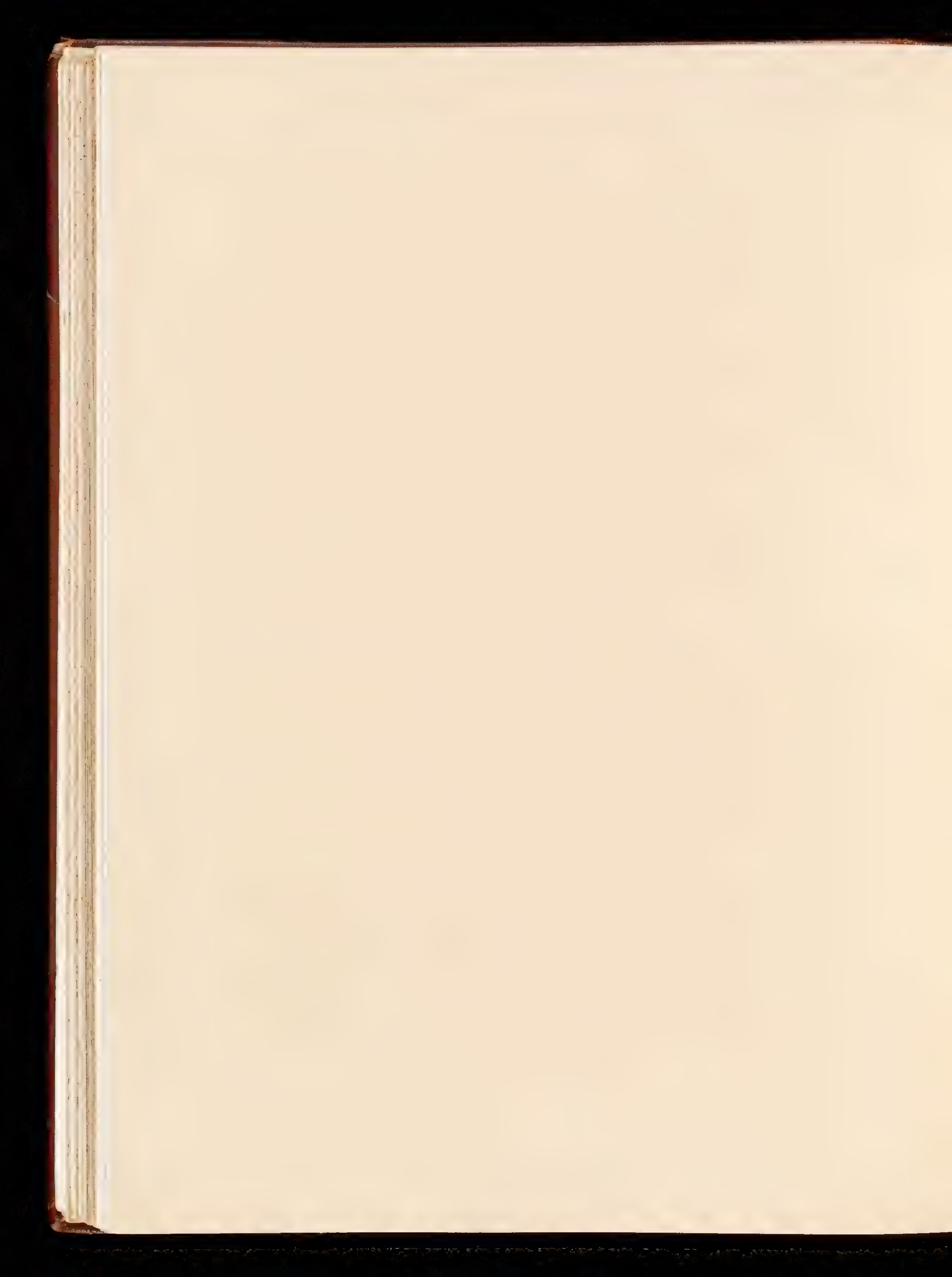
2. E. Müntz, *Les Collections des Médicis au XVe siècle,* p. 63 : « Quattro spalliere, dua col Triomfo





LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ ET LE TRIOMPHE DE LA MORT

Gravures florentines anonymes du dernier tiers du XVe siècle. (Collection Albertine, à Vienne.)



tiques de Pétrarque. Les uns se contentaient de dessiner des vignettes pour les nombreuses éditions des *Trionfi,* les autres publiaient leurs illustrations à part, sous forme d'estampes.

Lorsque ces artistes se mirent à l'œuvre, la matière était assez digérée pour qu'ils n'eussent plus à s'occuper de l'ordonnance générale; en toute liberté, ils pouvaient songer aux menus épisodes ou aux ornements, destinés, soit à enjoliver, soit à enrichir un ensemble désormais consacré par tant de suffrages.

Graveurs sur métal et graveurs sur bois se pillèrent mutuellement, cela va sans dire, s'empruntant les uns aux autres une idée, une figure, parfois une scène entière. C'est ainsi que les vignettes de l'édition vénitienne de 1490 s'inspirèrent plus d'une fois des estampes du British Museum.

Nous étudierons à part, comme de raison, les gravures sur bois et les gravures sur métal.

Les graveurs sur métal ont enrichi le poème de Pétrarque d'une série d'illustrations, précieuses, les unes au point de vue iconographique, les autres au point de vue du style.

La plus ancienne de ces suites se trouve à Vienne, dans la Collection Albertine[1]. Elle se compose de six pièces, d'assez grandes dimensions et d'un travail passablement rude. Passavant l'attribue au maître de la *Passion,* et ajoute que les draperies sont ballonnées dans le style de Verrocchio. Ce qui est certain, c'est qu'elle est foncièrement florentine et qu'elle rappelle singulièrement le graveur des *Planètes*[2]. L'ordonnance en est heurtée et les figures, généralement trop trapues, se signalent par leur réalisme; les costumes exagèrent encore les modes que nous avons rencontrées sur les coffres

della Fama et dua col Triomfo della Morte, lunghe bra. XII l'una; — Due panchali a dette spalliere chol cimiere e arme di chasa e penne, f(iorini) 200; — Uno portiere suvi el Triomfo della Fama, bello, f. 20. »

1. Bartsch, *Le Peintre-graveur,* t. XIII, p. 116. — Passavant, *Le Peintre-graveur,* t. V, p. 11.

2. « De part et d'autre, mêmes chapeaux à grandes ailes, si caractéristiques; mêmes hennins à longues brides. La femme qui, dans l'estampe, se tient debout au-dessus d'Aristote, ressemble à la femme qui danse, sur la gravure de la planète *Venere.* L'Amour qui est sur le devant du char de Vénus ne fait que reproduire celui qui est sur le char de l'Amour dans le *Triomphe;* même attitude, même geste pour lancer la flèche; il n'y a de différence que dans la tête qui, sur notre planche, est plus grosse, et dans la position des jambes. Le buffle, à gauche, dans la planète *Mars,* est identique à celui de droite, dans l'attelage du *Triomphe de la Mort.* Les arbres aussi sont traités d'une façon toute semblable : petites hachures courtes, serrées, placées en lignes superposées, séparées par un intervalle blanc; on peut comparer, par exemple, les arbres à droite, dans la planète du *Soleil,* avec les arbres des *Triomphes de la Chasteté et de l'Amour.* Enfin, l'écriture des légendes, dans les *Planètes,* est la même que dans notre estampe : mêmes lettres V, M et O; détail curieux et bien particulier, cette dernière lettre est toujours sensiblement plus petite que les autres. De cet examen, nous pouvons conclure que cette composition a pour auteur l'artiste italien qui a fait les *Planètes,* et qu'elle est sans doute antérieure à 1480 (vers 1470). » (Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque,* p. 15.)

de mariage et dans certaines miniatures : turbans à plusieurs assises, casques surchargés d'ornements, toques garnies de bourrelets et d'ailes d'oiseaux, rien n'y manque. D'une manière générale, on peut affirmer qu'il y a dans ces compositions touffues plus de bonne volonté que de talent.

La première estampe met en œuvre un motif bien florentin : Campaspe chevauchant Aristote. Dans la seconde, abondent les traits ingénieux et poétiques, malheureusement rendus par un burin inexpérimenté : c'est ainsi que Vénus nue, debout sur un dauphin et tenant une voile déployée, s'avance à la rencontre de la Chasteté, gauchement assise sur le char attelé des licornes traditionnelles. Quel dommage que le graveur n'ait pas su mettre tant soit peu d'expression dans les physionomies des deux déesses! Du moins les génies nus, debout aux coins du char, ou assis au-dessus des roues et jouant de divers instruments, ont des attitudes charmantes. L'épisode de la licorne, poursuivie par un chasseur et se réfugiant dans le giron d'une vierge, a pris place dans un angle de la même planche. D'une inspiration dramatique, mais d'une exécution très lourde, est la troisième scène : entre deux portiques ornés de pilastres, s'avance pesamment le char de la Mort, traîné par deux buffles, d'une grande allure, malgré l'insuffisance du dessin. La Mort, un cadavre décharné plutôt qu'un squelette, brandit la faux, par un geste véritablement véhément. Des banderoles chargées d'inscriptions expliquent la moralité de la scène. Celles de gauche contiennent les supplications d'un pauvre vieux, marchant sur des béquilles, et d'une vieille toute ridée (motif inspiré de la fresque de Pise) :

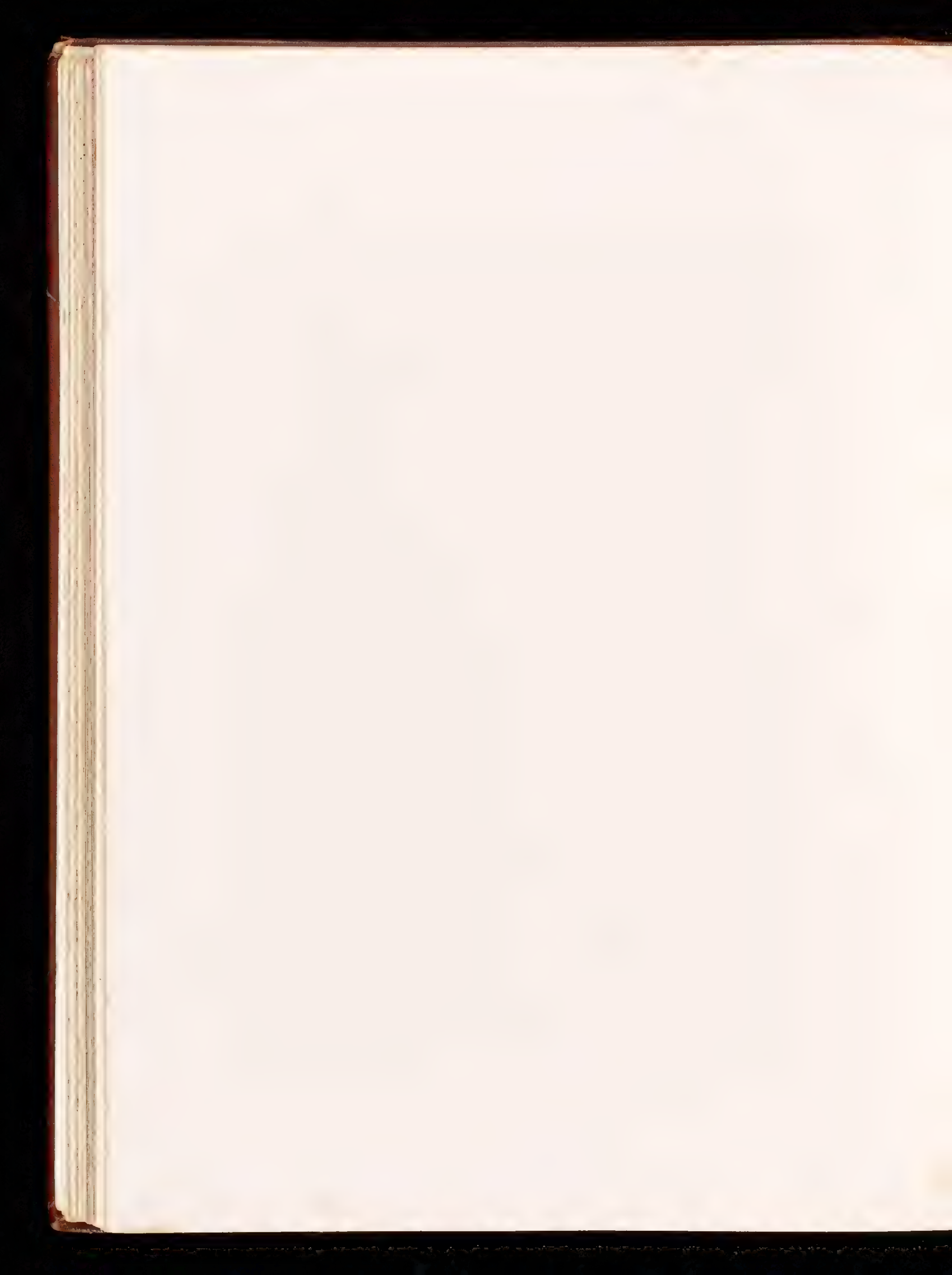
> Poiche Prosperitade ci a lasciati, o Morte,
> Medicina d'ogni pena
> De vien ci a dare o mai l'ultima ciena [1].

Plus loin, la Renommée, trônant sur le globe, est caractérisée par la balance et l'épée. Au-dessous d'elle, sur le côté du char, non dans l'axe, se tiennent deux souverains, couronne en tête, sceptre en main [2]. Entre les roues sont attachés deux hommes nus : l'aîné s'appelle Spendio, le plus jeune Mathio (voyez p. 130). Un Hercule nu, énorme et informe, s'avance à la tête du char; César, Achille et « Ator » (Hector), vêtus et armés comme des paladins, ferment la marche. Dans la cinquième estampe, l'artiste s'est laissé aller à une vraie débauche de symboles; il nous montre une barque qui navigue, un navire orné d'une statue de lion, le soleil et la

1. Cette inscription reproduit textuellement, sauf deux ou trois mots, celle du Campo Santo de Pise. Voyez Supino : *Il Campo Santo di Pisa*, p. 173.

2. Cette partie de la gravure a été copiée, comme nous l'avons vu, dans le plat de Caffagiuolo, conservé au South Kensington Museum (voy. p. 168).


TRIONFO DANORE
TRIONFO DELAFAMA
CESAR
ASIA
ERCULES
SPENDIO
MACHIO
ACHILE GRECO ATT
ORRE CESARE
ALES ANDRO
OGNI COSA EL TENPO
AFINIRA
TRIONFO DELTENPO
S MARCO · VAGELISTA · S · MATEO · VANGELISTA · S · GOVANI · VANGELISTA · S · LVCA · VANGELISTA
TRIONFO DELLA DIVINITA



lune, un lion s'élançant sur un cerf qui boit, un chien poursuivant un chat ou quelque quadrupède analogue. Ces mêmes hors-d'œuvre (lièvre poursuivi par un chien, lièvre tué par un aigle) se rencontrent sur la dernière planche de cette suite curieuse : l'*Apothéose de la Divinité*. Dans une « mandorla », posée sur un char, trône le Père Éternel ; des anges, charmants d'attitudes, l'entourent, en remplissant les airs du son de la trompette, du violon ou de l'orgue. Les douze apôtres, saint Pierre et saint Paul en tête, escortent le char, qui est traîné par les quatre symboles des Évangélistes.

L'Albertine possède également une copie, plus ou moins libre, de ces six estampes[1], groupées cette fois sur une seule feuille et sensiblement réduites (voir notre planche hors texte). La gravure est plus rude et plus sommaire encore que dans l'original. Parmi les modifications apportées à la composition primitive, nous signalerons les suivantes : dans la seconde scène, Vénus se montre de trois quarts, non de profil. Dans la troisième scène, les deux portiques sont remplacés par un édifice s'étendant au fond de la composition. Les légendes aussi diffèrent : les noms de « Achille Greco, Attorre, Cesare, Alessandro », sont gravés sur le char ou au-dessous. Dans la gravure consacrée au Temps, le navire et la barque sont remplacés par un tournoi et par un concert (un page joue de la clarinette devant une femme qui joue de la harpe) ; on voit, en outre, au premier plan, un enfant nu étendu sur le sol, une sorte de gnome chevauchant un porc, et un autre qui s'avance contre lui la lance à la main (« O traditor del porco ») ; le tout agrémenté d'inscriptions plus ou moins triviales. Dans le dernier compartiment, les scènes de chasse font place à l'*Annonciation* et au *Premier Péché*, ce qui est plus logique.

La célèbre suite du British Museum est de tout point l'opposé des estampes de l'Albertine[2]. Autant celles-ci cultivent le réalisme et les éléments littéraires, autant celle-là sacrifie à la poésie. La suite, composée de six pièces, a été tour à tour attribuée à Nicoletto de Modène, à Cosimo Rosselli, à Fra Filippo Lippi, à Baccio Baldini. Bornons-nous à constater qu'elle a pour auteur un des plus délicats et spirituels burinistes florentins du dernier tiers du XVe siècle.

Les compositions, gravées sur un métal très tendre, ont infiniment de poésie et de charme, bien qu'on y relève certaines inégalités et certains

1. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, t. XIII, p. 423. — Passavant, *Le Peintre-graveur*, t. V, p. 11. — Duc de Rivoli, *Études sur les Triomphes de Pétrarque*, p. 13-15.

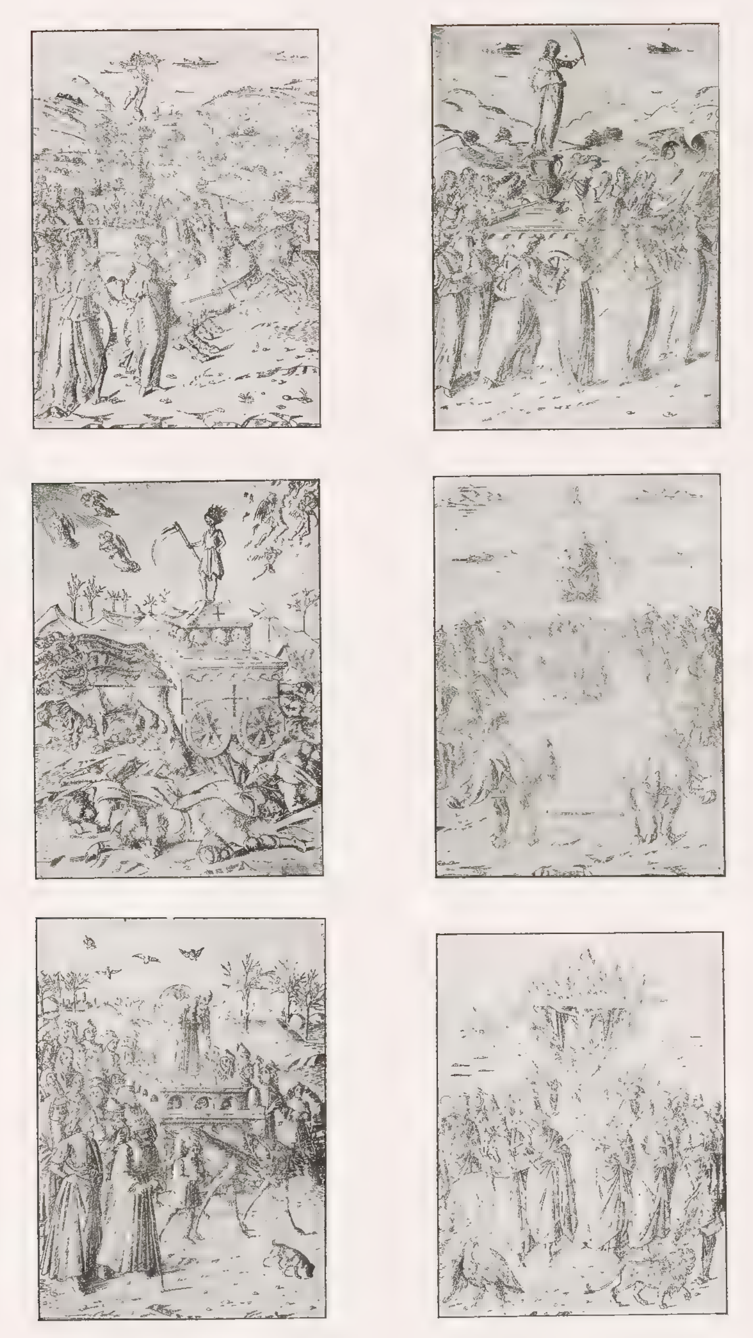
2. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, t. XIII, p. 277, 423. — Passavant, *Le Peintre-graveur*, t. V, p. 11, 71-72. — Reid, *Works of the Italian Engravers of the fifteenth Century*. Londres, 1884. — Delaborde, *La Gravure en Italie*, p. 81. — Frimmel, *Beitræge*, p. 52.

heurts, notamment dans les têtes de vieillards, qui sont généralement trop grosses. — I. Le Char de l'Amour, traîné par quatre chevaux fougueux, attelés de front, est surmonté d'un élégant piédestal qui émerge du milieu d'un brasier et dont le sommet, également couvert de flammes, supporte Cupidon. Celui-ci, debout sur un globe, les yeux bandés, tire de l'arc au hasard. Sur le devant du char est assis un vieillard (Adam). Dans la foule, se prélassent : Samson avec sa colonne, des monarques, des jeunes gens et des jeunes filles, d'une grâce achevée. Au fond, s'étend un beau paysage, parsemé de fabriques. — II. Plus élégant encore est le second cortège, qui ne comprend que des jeunes filles. — III. Dans la troisième estampe, consacrée à la Mort, les anges emportent les âmes des bienheureux et les démons celles des damnés ; toutes ces âmes, conformément à la tradition, sont représentées sous forme d'enfants. — IV. La Renommée apparaît dans un disque supporté par un riche piédestal, à sphynx et à dauphins ; d'une main elle tient un glaive, de l'autre une statuette de Cupidon armé de l'arc. Elle fait face au spectateur, ainsi que le char, attelé de deux éléphants plus ou moins conventionnels. L'escorte se compose de cavaliers et d'amazones. — V. Les deux cerfs traditionnels traînent le char du Temps : un vieillard ailé, appuyé sur deux béquilles. A ses côtés sont posés deux sabliers ; des oiseaux sillonnent l'air ; un jeune garçon et un chien marchent à côté des cerfs. L'escorte se compose de vieillards, d'hommes dans l'âge mûr, d'adolescents. — VI. Sur un autel, que traînent les Évangélistes et qu'escortent les Apôtres, des prophètes ou des saints, se dresse le crucifix soutenu par Dieu le Père et entouré d'anges. A gauche et à droite se montrent le soleil et la lune, et, en avant, les quatre symboles des Évangélistes.

Le tempérament du graveur de la suite conservée au British Museum est plutôt lyrique que dramatique : où il excelle, c'est dans l'évocation des processions de jeunes filles ou dans les chœurs d'anges.

Une autre suite, en six pièces, se distingue par ses légendes empruntées aux six premiers vers de chaque Triomphe[1]. Les attelages des chars se composent tantôt de deux, tantôt de quatre animaux. Nous avons déjà noté que, dans le *Triomphe de la Renommée,* celle-ci est renfermée dans un disque, comme dans les miniatures du XIVe siècle. Parmi ses compagnons, on remarque Hercule et Samson. Dans le *Triomphe de la Mort,* trois anges conduisent au Paradis les bienheureux, tandis qu'un démon pousse les damnés dans les bras de trois de ses compagnons. Le *Triomphe du Temps*

1. Bartsch, t. XIII, p. 277 et suiv. — Passavant, t. V, p. 71.



LES SIX TRIOMPHES

Estampes florentines du xve siècle. (British Museum.)

(un vieillard ailé, appuyé sur des béquilles) nous montre, comme l'estampe du British Museum, un petit chien précédant le char.

Une variante du *Triomphe de l'Amour* nous est fournie par une pièce du Cabinet des Estampes de Paris[1]. On y voit Cupidon à cheval, foulant aux pieds deux personnages couchés à terre, tandis qu'il lance une flèche contre un guerrier qui s'enfuit vers la droite. A gauche, dans le paysage, des hommes battent le tambour et jouent du fifre.

Deux nielles de la Collection Albertine, à Vienne, illustrent, l'un le *Triomphe de l'Amour*, l'autre le *Triomphe de la Chasteté*[2]. Le premier nous montre, à gauche, sur un grand bassin, l'Amour debout, tenant une lance; deux autres Amours ailés sont assis près de lui; un jeune homme se tient près de celui de gauche. Au second plan, on aperçoit deux enfants, dont un à cheval, et, en avant, traîné par deux chevaux, un char dans lequel se trouvent quatre Amours faisant de la musique; un autre Amour pousse la roue de droite. Au bord de la gravure, apparaît Vénus, armée d'une lance et d'un bouclier. — Dans le second Triomphe, la Chasteté occupe un char, traîné, de droite à gauche, par des licornes. Sur la plate-forme, a pris place l'Amour, à genoux, les mains liées derrière le dos; un autre Amour, près de lui, tient l'arc et les flèches. Le char est suivi de huit jeunes filles, dont la première porte la bannière. Un enfant pousse la roue de gauche, qu'entourent huit autres jeunes filles, quatre de chaque côté. Tout à fait à gauche, se montre Minerve, coiffée d'un casque, une lance à la main, avec deux enfants à ses côtés.



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Gravure de l'édition vénitienne
de Bernardino da Novara (1488).

Un autre nielle, un *Triomphe de l'Amour* (Cupidon, les yeux bandés, armé de l'arc, est debout, au milieu d'un fleuron sortant d'une vasque; sur les bords de la vasque sont assis deux petits Amours; sur le pied, deux autres Amours), figure à la Bibliothèque Royale de Bruxelles[3].

1. Passavant, *Le Peintre-graveur*, t. I, p. 323.
2. Passavant, *Le Peintre-graveur*, t. I, p. 332-324. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, p. 321.
3. Passavant, *Le Peintre-graveur*, t. I, p. 319. — Alvin, *Les Nielles de la Bibliothèque Royale de Belgique*, p. 31. Bruxelles, 1857.

La même collection renferme un second nielle, qui met en scène un char de triomphe, avec l'Amour armé de l'arc, debout sur un appui en guise de candélabre. Dans le bas de la gravure sont assis quatre jeunes gens chargés de liens. Dans le fond, on aperçoit la mer[1].



LES TRIOMPHE DU TEMPS
Gravure de l'édition vénitienne
de Bernardino da Novara (1488).

La Gravure sur bois s'attaqua relativement tard aux ouvrages de Pétrarque ; en effet, les premières éditions imprimées des *Rime*, auxquelles sont presque invariablement joints les *Trionfi*, parurent sans illustrations[2].

Mais le temps perdu ne tarda pas à être regagné : l'édition vénitienne de 1488, la plus ancienne édition illustrée que nous connaissions, fut suivie sans délai d'une infinité d'autres.

Cette édition princeps de 1488, publiée par Bernardino da Novara[3], se distingue tout d'abord par son originalité : les compositions diffèrent de toutes celles que nous avons examinées jusqu'ici. Remarquons aussi l'élégance de l'encadrement, emprunté peut-être à un autre ouvrage ; c'est une ingénieuse combinaison de dauphins, d'hippocampes, de mascarons, de médaillons, de vases donnant naissance à des rinceaux ; le tout s'enlevant sur un fond noir. Dans la première scène, l'Amour, les yeux bandés et tirant de l'arc au hasard, voltige sur le brasier traditionnel. Plus bas, est assis un vieillard, nu-tête, les cheveux et la barbe incultes, les mains enchaînées derrière le dos, probablement Adam. Quatre chevaux de belle allure, mais un peu récalcitrants, sont attelés au char. Au premier plan, marchent un pape, un cardinal et d'autres ecclésiastiques ; dans le voisinage, deux lapins broutent l'herbe tendre (ce motif revient plu-

LE TRIOMPHE DE LA DIVINITÉ
Gravure de l'édition vénitienne
de Bernardino da Novara (1488).

1. Passavant, *Le Peintre-graveur*, t. I, p. 338.

2. Telles sont les éditions des *Rime* de 1472, 1473, 1475, 1478, 1481, 1482, 1484, etc.

3. Les figures de l'édition de 1488 reparaissent dans l'édition vénitienne de 1492-1494, imprimée chez Piero de Zohane di Quarenghi Bergamascho. (Duc de Rivoli, *Bibliographie des Livres à figures vénitiens*, p. 35-38, 48-49.)

sieurs fois dans les gravures vénitiennes); au second plan, se presse une foule compacte, précédée par un roi. Au fond, dans un paysage rudimentaire, deux personnages, en costume du XVe siècle, causant tranquillement, semblent commenter la scène et en tirer la moralité (Pétrarque et une ombre?). Cette réminiscence de Dante passe, de l'édition de 1488, dans celles de 1490 et de 1492. Dans les scènes suivantes, nous citerons quelques variantes dignes d'être relevées : la Chasteté porte un vase rempli de fleurs et de feuilles (de laurier ?). Le char du Temps est traîné par des monstres à tête d'oiseau et à queue de dragon (au lieu de cerfs). En outre, au lieu du vieillard consacré, nous en voyons trois : l'un, tenant une pancarte avec le mot « Tenpo »; le second, levant une sphère; le troisième, un sablier à la main. Le couronnement du char est surmonté d'un enfant nu, tenant une sorte de tau. La dernière gravure nous montre le char du Temps — attelé, cette fois, de cerfs — renversé par la force divine et tombant à terre en se disloquant. Dans les airs, volent quatre anges; plus haut, le Père Éternel apparaît à mi-corps dans une gloire, avec le livre ouvert de l'A et Ω. Ce motif, comme il a été dit (page 157), fait penser à la miniature de la Bibliothèque Nationale de Florence. — Il est à regretter que le graveur, de son trait rude et souvent négligé, ait dénaturé l'esquisse du dessinateur, qui comptait certainement parmi les meilleurs illustrateurs de Venise.

En 1490[1], Pietro Veronese publia, également à Venise, une nouvelle édition, illustrée de vignettes fort mouvementées et brillantes, bien que la gravure laisse à désirer en finesse : les ombres, à l'aide desquelles le graveur s'est efforcé de modeler, sont trop parallèles et donnent de la sécheresse. D'élégantes bordures sur fond noir, à figures et à arabesques, les encadrent. — A tout instant, ces bois reproduisent, dans leurs traits généraux[2], les fameuses estampes florentines du British Museum (voy. p. 173). Les mêmes gravures reparaissent dans l'édition de 1491-1492, publiée par le même éditeur.

Les gravures de l'édition vénitienne de 1492-1493, imprimée par Joanne di Codecha, de Parme, s'inspirent à leur tour, avec plus ou moins d'indépendance, des gravures de l'édition de 1490. Elles ont toutefois plus de liberté et de fraîcheur. L'auteur y est revenu aux anciennes pratiques

1. Duc de Rivoli, *Bibliographie des Livres à figures vénitiens*, p. 34-45. — Cf. le Catalogue de M. Olschki, n° XLIX.

2. Les points de contact entre les deux suites de gravures sont indiqués dans la *Bibliographie des Livres à figures vénitiens*, p. 16-47.

de la xylographie et s'est contenté d'indiquer par un trait la silhouette des personnages, avec quelques autres traits pour les lignes du visage et de la draperie. Mais comme il n'a fait aucun effort pour renouveler l'iconographie du sujet, nous n'insisterons pas davantage ici sur ses compositions [1].

Florence, de son côté, mit au jour, en 1499, une édition curieuse (réimprimée en 1508, et, plus récemment, à Rome, en 1891), dont les trois derniers bois sont inspirés par les gravures sur cuivre florentines [2]. Les cortèges s'y développent dans les données courantes. Le char de l'Amour, qui s'avance droit sur le spectateur, supporte un vase d'où s'échappent des flammes et qui se termine par un globe, ou plutôt une grenade; sur ce globe enflammé se prélasse Cupidon, les yeux bandés, les ailes déployées, l'arc dans une main, une torche dans l'autre. Sur le devant du char est assis, entre les deux paires de chevaux, un personnage imberbe, couronné, le sceptre à la main. En avant, marchent deux couples, l'un derrière l'autre, enchaînés par les jambes et les mains liées derrière le dos. Un cortège nombreux les accompagne. L'homme de droite porte le surcot aux longues manches retombant jusqu'au bas de la jupe et le chapeau florentin à bords relevés; la femme, qui est à côté de lui, se signale par le hennin dégénéré de la fin du xve siècle. Dans le fond, se voient une ville, des arbres et des montagnes ; au premier plan, des herbes et des cailloux. Deux nuages s'élèvent à droite et à gauche de



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Gravure de l'édition vénitienne de Pietro Veronese (1490).

1. Ces gravures, à leur tour, ont été copiees deux fois à Milan, en 1494 : une fois par Ulrich Scinzenzeler (qui les réédita en 1507 et en 1512) : l'autre, par Antonio Zaroto; elles ont reparu à Venise, en 1497, en 1500 et en 1508, chez Bartolomeo Zani da Portese; en 1503, chez Albertino da Lissona (?) de Verceil; en 1515, chez Agostino de Zani da Portese.

2. Un des bois de cette édition figure au Cabinet des Estampes de Paris (Réserve Ea, 19 a).

l'Amour. Les terrains sont en noir, ainsi que les montagnes, les flammes, les ornements du char et de la coupe, les harnais des chevaux et les détails des costumes. La bordure offre le style florentin des éditions de Savonarole. Dans la scène suivante, la Chasteté tient, de la gauche, une palme et, de la droite, les cordes dont elle a lié Cupidon, agenouillé sur le devant du char. En tête du cortège, une femme porte le drapeau sur lequel est brodée l'hermine. Dans la gravure consacrée à la Mort, le char, ou plutôt le catafalque, traîné par quatre buffles s'élançant au galop, est agrémenté d'emblèmes lugubres : ossements, tibias. Dans les airs, deux démons entraînent les damnés et deux anges emportent les bienheureux. La quatrième gravure représente la Renommée assise, de face, dans un disque dominant le char, toujours comme dans les miniatures du XIVe siècle. Dans la scène suivante, un chien et deux enfants précèdent le char attelé de cerfs : ce même motif se retrouve dans les éditions vénitiennes, que l'éditeur florentin de 1499 a si largement mises à contribution. Le Temps s'appuie sur des béquilles ; à côté de lui est posé un sablier; dans les airs, volent quatre oiseaux. La dernière gravure met en scène le Père Éternel, tenant le crucifix, placé sur un char que traînent les quatre Évangélistes.



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Gravure de l'édition vénitienne de Codecha (1492-1493).

Ces gravures, d'une facture inégale et heurtée, pèchent surtout par leurs fonds noirs, trop opaques, dans le genre des illustrations de Savonarole[1].

IV

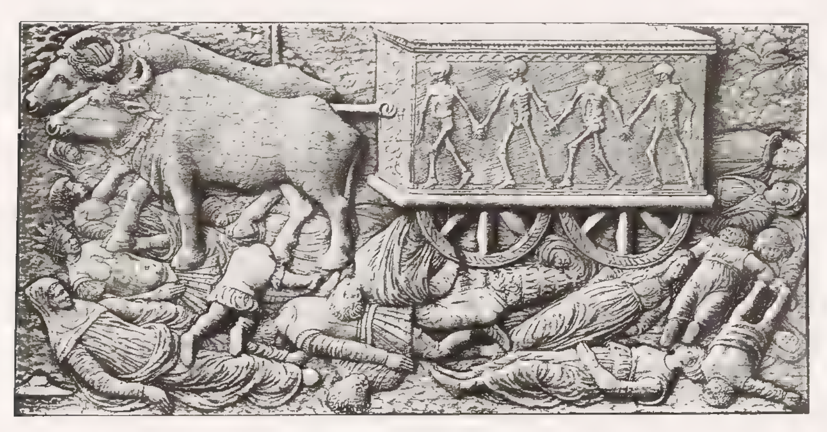
A côté des peintures, des miniatures et des estampes, un domaine de prédilection pour les Triomphes, c'est la sculpture en ivoire. Ici, toutefois, la variété est moins grande ; toute une série de reproductions dérivent d'un type commun.

Les plus célèbres de ces ivoires sont ceux qui composent les deux coffrets de la cathédrale de Graz. Un auteur moderne a tenté de les revendiquer

1. Une copie des bois de 1499 a été publiée à Florence, chez Bernardo Zuchetta, le 22 août 1515. (Un exemplaire de cette édition, inconnue jusqu'ici, se trouve dans la bibliothèque du Prince d'Essling).

pour Nicolas de Pise et pour son fils Jean ; bien plus, il a prétendu y reconnaître le prototype du poème de Pétrarque[1] ! Mais un examen sommaire suffit pour établir que ces bas-reliefs appartiennent à la fin du xve siècle ; les figures, lourdes, trapues, estompées, se rattachent plus ou moins directement aux Écoles de la haute Italie (ils portent les armoiries des Gonzague, seigneurs de Mantoue). Leur auteur avait l'esprit obtus et la main peu exercée.

Le premier Triomphe met en scène Cupidon, nu et ailé, debout sur un brasier et tenant d'une main une torche, de l'autre un arc. Ce brasier, à



LE TRIOMPHE DE LA MORT
Ivoire italien du xve siècle (imité de ceux du dôme de Graz).
(Ancienne collection Malcolm.)

son tour, repose sur un char richement ouvragé, traîné par des chevaux sur lesquels ont pris place deux Amours. Aux côtés du char, marchent des personnages nus, ou drapés à la romaine : Hercule, Orphée, etc. Dans le second Triomphe, deux licornes tirent le char sur lequel la Chasteté se tient, un bouclier dans la droite, une palme dans la gauche. Devant elle, est agenouillé Cupidon, en pénitence, les mains liées derrière le dos. Aux côtés du char, s'avancent une quinzaine de femmes, et en avant une autre portant l'étendard. Le char de la Mort a pour attelage les deux buffles traditionnels et pour tenant un squelette armé de la faux. Sur les côtés sont sculptés des têtes de mort et quatre squelettes se donnant la main, comme pour valser de conserve. Le sol est jonché de cadavres de papes, de rois, de

1. Steinbüchel, *Die Reliquienschreine der Kathedrale zu Gratz*. Vienne, 1858. — Cf. J. Graus, *Die zwei Reliquienschreine im Dome zu Graz*. Graz, 1882 (avec une bibliographie très complète).

simples mortels; au fond, s'étend un paysage agrémenté d'une ville forte et d'arbres ressemblant à des champignons. Dans la scène suivante, la Renommée, debout, étend une couronne; elle a pour attelage deux éléphants; pour escorte, des preux et des preuses : Hercule avec la massue, Samson avec la mâchoire d'âne, Judith avec la tête d'Holopherne. L'avant-dernier Triomphe, celui du Temps, est faiblement caractérisé : une douzaine de vieillards à longues barbes entourent le char traîné par des cerfs et sur lequel se tient un autre vieillard. Dans l'*Apothéose de la Divinité,* enfin, des anges se sont attelés au char, dont les quatre coins sont occupés par les symboles des Évangélistes et sur lequel trône le Père Éternel, au milieu d'autres anges; sur le sol, marchent saint Jean-Baptiste, saint Jacques Majeur, saint Pierre, saint Barthélemy et d'autres apôtres ou saints, ayant presque tous la tête ornée d'un nimbe plein, semblable à une galette, et se présentant sous les faces les plus variées.

Toute une série de bronzes ou d'ivoires dérivent des coffrets de Graz et les reproduisent avec de légères variantes. Ils appartiennent en totalité à la haute Italie et datent de la fin du xve siècle. Citons, au Musée du Louvre, le *Triomphe de l'Amour,* bronze de l'ancienne collection His de la Salle[1]; le *Triomphe de la Mort,* également en bronze, de l'ancienne collection Davillier[2]. Puis, c'est une série de bas-reliefs en ivoire : le *Triomphe de la Renommée,* au Louvre[3]; le *Triomphe de la Mort,* dans l'ancienne collection Malcolm[4]; le *Triomphe de la Chasteté* et le *Triomphe du Temps,* dans l'ancienne collection Cook, à Richmond. Un autre ivoire, celui de la collection Carrand, au Musée National de Florence, le *Triomphe de l'Amour* (photographie Alinari, n° 20945) offre plus d'indépendance : c'est ainsi que l'Amour y a les yeux bandés, tandis que, dans le coffret de Gratz, il les a découverts; on y voit, en outre, un groupe d'amoureux unis par une femme âgée. — Rappelons aussi, dans l'ancienne collection du comte Keglevich, les plaques en ivoire qui ornent une édition de Pétrarque (1472) et qui représentent le *Triomphe de l'Amour* ainsi que le *Triomphe de la Mort*[5].

Tous ces bas-reliefs, reproduisant les mêmes modèles, sortent évidemment du même atelier.

1. Molinier, *Les Bronzes de la Renaissance*, t. II, n° 683.
2. *Ibid.*, n° 684. — Cf. la *Gazette archéologique*, 1883, p. 226-273.
3. Molinier, *Musée national du Louvre. Catalogue des Ivoires*; 1896, p. 279-281.
4. Sur cet ivoire, qui semble identique à celui de la Meyrick (Douce) Collection, voy. *South Kensington Museum. A descriptive Catalogue of the fictile Ivories*, p. 324. Londres, 1876.
5. Lind, *Die œ. Kunsthistorische Abtheilung der Wiener Weltausstellung*, 1873, p. 4-5. — *Offizieller Ausstellungs-Bericht*. Vienne, 1874. — Frimmel, *Beitræge*, p. 59-60.

Telle fut, pendant le xve siècle, la vogue du poème de Pétrarque que, non seulement il inspira d'innombrables œuvres d'art, mais encore imprima sa marque sur une longue série de compositions allégoriques ou historiques.

Voici d'abord, au palais de Schifanoja, à Ferrare, les fresques représentant les *Douze Mois.* Chacune des divinités correspondantes trône sur un char, traîné, par des licornes pour Minerve, des cygnes pour Vénus, des aigles pour Mercure, des lions pour Jupiter, des dragons pour Cérès, des singes pour Vulcain. Nul doute : nous avons affaire à une imitation du cycle pétrarquesque.

Aux *Trionfi* se rattachent également deux peintures allégoriques qui ornent le revers des portraits de Frédéric d'Urbin et de Baptiste Sforza, sa femme (Musée des Offices). Dans le premier, nous voyons le prince, le sceptre en main, assis sur un char traîné par deux chevaux; une Victoire pose la couronne sur son front; en avant siègent la Justice, tenant la balance; la Prudence (à double tête) se regardant dans un miroir; la « Fortitudo », avec une colonne brisée. Un Cupidon nu dirige l'attelage. — Le second char, attelé de deux licornes, porte la princesse, accompagnée de deux femmes ; sur le devant, se tiennent la Foi, reconnaissable à la croix et au calice, et la Charité, un pélican sur ses genoux.

Dans la série des *Planètes,* parfois attribuées à Baccio Baldini, le *Triomphe de l'Amour* est remplacé par le *Triomphe de Vénus,* qui s'avance sur un char traîné par deux colombes, tandis que son fils, debout devant elle, tire de l'arc au hasard. L'inscription : « Onnia (*sic*) vincit Amor », tracée sur une sorte de château d'amour, ne laisse subsister aucun doute sur l'analogie des deux compositions, qui semblent d'ailleurs avoir été gravées par la même main. L'unique différence, c'est qu'ici toutes sortes d'épisodes érotiques, parfois assez risqués, sont substitués au cortège triomphal.

Puis c'est le *Triomphe de Joseph*, peint sur un « cassone » : le patriarche y trône sur un char attelé de deux chevaux montés par deux Amours[1].

Les livres d'édification eux-mêmes puisent dans ce cycle en apparence

1. Citons, au hasard, un autre *Triomphe de Joseph,* dessin attribué à Finiguerra ; ensuite, la *Procession de la Reine de Saba*, « cassone » de la collection du comte de Crawford (Sidney Colvin, *A Florentine Picture Chronicle*, p. 13, pl. xvi-xvii).

Pour ce qui est d'un certain nombre d'autres scènes triomphales : le *Triomphe de Paul-Émile,* par un graveur anonyme, le *Triomphe de Scipion* (voy. p. 81) et le *Triomphe de Jules César*, d'Andrea Mantegna, les Triomphes qui abondent dans l'illustration du *Songe de Poliphile* (Venise, 1499), puis les *Bacchanales*, etc., etc., il nous paraît démontré que, si le succès du poème de Pétrarque a mis à la mode les cortèges composés de personnages historiques ou allégoriques, s'il a poussé le « quattrocento » à ces sortes de représentations, en échange, les diverses compositions que nous venons d'énumérer se rattachent directement aux modèles antiques, notamment aux bas-reliefs des arcs de triomphe ou des sarcophages.

plus ou moins profane. Un peu plus, et Pétrarque aurait pris rang parmi les Pères de l'Église !

Dans les *Sermons de saint Bernard* (Milan, 1494), nous trouvons une gravure sur bois, représentant le *Triomphe de la Divinité*, exactement comme dans les *Trionfi*, avec les Évangélistes accompagnés de leurs symboles [1].

Une autre imitation, non moins flagrante, se trouve dans un *Sermon sur l'Art de bien mourir* [2], de Savonarole : sur un piédestal que décorent des têtes de mort, la sinistre moissonneuse est debout, tenant sa faux et animant les quatre buffles fantastiques qui traînent le char. Dans le haut de la planche, on remarque, d'un côté, des démons emportant les damnés, de l'autre, des anges menant au paradis les âmes des élus.

Répétons-le : c'est parce que toutes sortes d'éléments, plus ou moins congénères, étaient venus se greffer sur le germe premier, que la donnée des *Trionfi* pénétra une grande partie de l'art de la Renaissance, et c'est parce que ce thème se rattachait aux modèles de l'antiquité, tout en les formulant dans le sens moderne et en leur donnant une vie nouvelle, qu'il obtint un succès si éclatant et de si bon aloi. Il y eut réaction réciproque : peu à peu, sous l'influence classique, les cortèges prirent toute la netteté d'un cortège triomphal romain. Par contre, l'idée de ces sortes de défilés une fois mis à la mode par les interprètes de Pétrarque, une foule d'autres artistes s'en emparèrent dans des vues toutes différentes.

1. *La Bibliofilia*, de M. Olschki, 1900, pl. 294-295.

2. Gustave Gruyer, *Les Illustrations des Écrits de Jérôme Savonarole*, p. 76.



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

Plateau d'accouchée. (Collection Wagner.)



FRAGMENTS DU TRIOMPHE DE LA MORT ET DU TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE, PAR JACQUES SARAZIN
(Tombeau du prince Henri de Condé, au Musée Condé, à Chantilly.)

CHAPITRE VI

L'ILLUSTRATION DES TRIOMPHES

(FIN)

LE SEIZIÈME SIÈCLE

I. L'ITALIE — II. LA FRANCE
III. LES FLANDRES ET L'ALLEMAGNE — CONCLUSION

I



Le regain de popularité dont Pétrarque s'enorgueillit au début du XVI[e] siècle, grâce à l'édition du *Canzoniere* donnée par Bembo (1501), devait, ce semble, avoir son contre-coup dans le domaine de l'art. Mais celui-ci suit sa voie et la littérature la sienne. La mine que les peintres, les miniaturistes, les graveurs, avaient si longtemps exploitée, leur paraissait épuisée et, y eussent-ils persévéré, ils n'auraient probablement pas réussi. Ce fut, comme nous le verrons, de ce côté-ci des Alpes, chez des nations plus jeunes, que l'arbre transplanté fleurit de plus belle.

A vue d'œil, l'art italien se désintéresse des allégories ingénieuses, délicates et profondes, imaginées par Pétrarque, de ces allégories si propres à tenter le pinceau du peintre ou le burin du

graveur. Irritant problème de psychologie ! A nulle époque, semble-t-il, l'état d'âme de l'Italie ne se prêtait mieux aux pittoresques évocations de l'antiquité, aux hautes leçons de philosophie : Raphaël n'illustrait-il pas, à ce moment, le Triomphe de la Religion, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, et le Triomphe de la Philosophie, dans l'*École d'Athènes!* Et avec quelle richesse d'invention, avec quel sens de la décoration, un Paul Véronèse n'aurait-il pas célébré toutes les pompes inhérentes aux six actes des *Trionfi ?* Eh bien : c'est précisément en de telles occurrences, en apparence propices, qu'éclate, avec une éloquence souveraine, la vanité des pronostics chers à l'historien! Tout paraissait promettre un nouveau printemps au cycle des Triomphes et tout conspira contre lui. Affaire de mode, en tout cas ; peut-être aussi affaire de pur hasard. Les annales de l'humanité abondent en pareilles contradictions.

Avant de passer en revue les trop rares peintures ou miniatures italiennes consacrées à notre poème pendant l'Age d'or de la Renaissance, constatons que plus d'une des formules mises en circulation par Pétrarque et ses premiers interprètes se répercutèrent dans la vie publique de l'Italie, principalement dans les fêtes et les cérémonies. En 1531 (non au xve siècle, comme on l'a cru), Piero di Cosimo, assisté d'Andrea del Sarto et d'Andrea di Cosimo, organisa un Cortège de la Mort, dont on parla longtemps à Florence[1] : il s'y était réglé sur l'iconographie des *Triomphes*, donnant pour attelage des buffles au char de la cruelle déesse et plaçant une faux dans sa main. — A un demi-siècle de là, lors du mariage du grand-duc François de Médicis avec Bianca Capello, ce furent des éléphants qui traînèrent le char des deux souverains[2].

Au début du siècle, vers 1505, lorsque la belle et spirituelle marquise Isabelle d'Este commanda au Pérugin le *Combat de l'Amour et de la Chasteté* (aujourd'hui au Louvre), aucun souvenir ne subsistait plus dans son esprit du poème de Pétrarque. Et, cependant, n'était-ce pas cette même princesse qui avait fait peindre, peu d'années auparavant, pour la scène de son théâtre de Mantoue, par le fils d'Andrea Mantegna, les cartons dont les copies de Colloredo nous ont gardé le souvenir (voir p. 152) ? Revenons au tableau du Pérugin : la mythologie y domine ; Pallas et Diane luttent avec Vénus ; les chastes suivantes de Laure ont cédé la place à des nymphes. Seul, l'épisode de Daphné changée en laurier fait penser au *Canzoniere*.

1. Voyez le récit de Vasari ; édition Milanesi, t. IV, p. 135.

2. *Feste nelle Nozze del serenissimo don Francesco Medici*..... Florence, 1579.

Bien autrement indépendante et vibrante que le tableau du Pérugin est la fresque peinte par Luca Signorelli, pour le palais de Pandolfo Petrucci à Sienne (vers 1509) : le *Triomphe de la Chasteté,* aujourd'hui à la National Gallery de Londres. Fougueux et impatient de tout joug comme il l'était,



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ, PAR LUCA SIGNORELLI
(National Gallery, à Londres.)

Signorelli ne pouvait marcher dans le sillon tracé par d'autres. Aussi, au lieu d'une scène unique, il nous en donne trois, dont il relègue la principale à l'arrière-plan. Le cortège triomphal n'est pour lui que l'accessoire et ne se fait remarquer que par la superbe allure des chevaux qui se cabrent. Le second plan est occupé par des femmes, qui se précipitent avec fureur sur l'Amour, le prenant à bras le corps et l'enlaçant de manière à le réduire à l'impuissance. Au premier plan, enfin, ce sont encore des femmes — on serait tenté de dire des Bacchantes — qui ligottent l'infortuné, lui

arrachent ses plumes et brisent son arc, tandis que trois guerriers regardent, impassibles. — Voilà bien les défauts comme les qualités de Signorelli ! L'artiste se montre plus soucieux de prodiguer les tours de force — effets de torse, raccourcis, — que de donner une interprétation vivante et éloquente. Il se complaît, en outre, à des types impersonnels, ou plutôt sauvages et hébétés, peu faits pour conquérir notre sympathie. Sachons admirer néanmoins, dans la scène du premier plan, l'exquise perfection du dessin. Les acteurs, bien qu'un peu serrés les uns contre les autres, se meuvent à leur aise, chacun d'eux concourant à l'action commune avec conviction et vivacité.

D'après un guide autorisé, le célèbre peintre vénitien Lorenzo Lotto aurait peint un *Triomphe de la Chasteté*, conservé à Rome, au palais Ruspigliosi[1]. C'est, ajoute-t-on, un ouvrage plein de fantaisie et d'une exécution particulièrement gracieuse. Mais, s'il paraît bien établi que cette peinture — composée de trois figures — sort du pinceau de Lotto, il n'est, en aucune façon, prouvé qu'elle soit consacrée à la Chasteté. En effet, c'est Vénus, plus encore que Cupidon, qui y est poursuivie par une femme en fureur[2].

Vers le milieu du siècle, deux peintres, l'un de l'École de Crémone, l'autre de l'École de Venise, Bernardino Campi et Pordenone, peignirent un *Triomphe de l'Amour*, qui a depuis longtemps disparu[3].

La Renaissance tirait à sa fin lorsque Bonifazio Veneziano reprit un thème qui s'accordait si bien avec les tendances de l'École vénitienne. Ses six peintures, attribuées pendant un temps au Titien, ont été définitivement restituées à leur vrai auteur, il y a peu d'années[4]. Deux d'entre elles se trouvent au Musée de Vienne, les quatre autres à la Galerie de Weimar. Quatre de ces compositions, les quatre derniers Triomphes, dessinées par Gio. Ant. Buti, ont été gravées à Rome de 1748 à 1770, par Silvestro Pomarede, d'après les originaux alors conservés dans la collection de Giovanni Michilli, concessionnaire général des tabacs et eaux-de-vie de l'État pontifical.

Ce sont des pages véritablement brillantes et dramatiques, dignes de

1. *Le Cicerone*, éd. de 1901, p. 859.

2. Berenson, *Lorenzo Lotto*, p. 224-323. Londres, 1895.

3. « (Bernardino Campi) depinse in casa di certi mercatanti de i Lodi parte del Trionfo d'Amore, come descrive il Petrarca, et diede da finir il rimanente ad Antonio Pordonono... » (Lamo, *Discorso... intorno alla Scoltura et Pittura*, p. 53. Crémone, 1584.)

4. Frimmel : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1884, t. VII, p. 1-15 — Le même, *Beitræge zu einer Ikonographie des Todes*, p. 51. — *Chronique des Arts*, 1886, p. 277. — Duc de Rivoli : *Chronique des Arts*, 1886, p. 247. — Cf. Ridolfi, *Le Maraviglie dell' Arte*, t. I, p. 273 et suiv. Venise, 1648.

former le dernier tribut payé à Pétrarque par la peinture italienne de la Renaissance.

Dans le *Triomphe de la Mort,* le char funèbre, attelé de deux buffles, nous montre, sur le devant, les trois Parques, désignées chacune par leur nom ; au sommet, se tient la Mort, une figure décharnée, la couronne sur la tête, la faux à la main. Le char passe sur le cadavre d'Alexandre, qu'il broie ; en avant, gisent sur le sol Antoine et Cléopâtre, le pape Jules II, Fabius,



LE TRIOMPHE DE LA MORT, PAR BONIFAZIO VENEZIANO
D'après la gravure de Pomarede.

Pompée, Scipion et Annibal, Hector, Pyrrhus ; tandis que Thisbé s'élance sur un glaive devant le cadavre de Pyrame ; plus loin, se montre Sémiramis.

Dans le *Triomphe de la Renommée,* le char, traîné par deux lions sans brides, porte « Fama », assise, sonnant de la trompette. A ses pieds, sur le devant du char et à demi couchée, on voit la Mort, un beau jeune homme presque nu, le bras gauche appuyé sur des crânes ; au-dessous, l'inscription : « Mors. » Autour du char marchent, à droite, « Saladinus, Fabius, Achilles, Alexander, Plato, Solon, Philosophi, Græci et Latini, Diogenes » ; plus à gauche, est étendu à terre un torse avec l'inscription : « Sculptura[1]. » A côté

1. C'est la seconde fois qu'un artiste corrige Pétrarque et lui reproche d'avoir oublié les arts plastiques dans son cortège de la Renommée. La première leçon avait été donnée par le peintre des tapisseries de Madrid. (Voir ci-après la description de cette suite.)

des lions, une femme, « Pictura », porte un tableau; sur la gauche s'avancent : « Lucrecia, Zenobia, Semiramis, Camilla, Dido, Julia, Judith, Pyrgotilis (*sic*), Bellona » ; plus loin, ce sont les « Romani », dans le fond, les « Siri et Persi, Arabi », qui combattent. Notons que plusieurs de ces guerriers ou philosophes ont déjà figuré dans la scène précédente.

Avec le *Triomphe du Temps* reparaît l'attelage consacré par tant de générations : deux cerfs traînent le char du vieillard, aux grandes ailes étendues, vêtu d'une longue robe et tenant dans sa droite un compas ouvert, avec lequel il mesure le globe. Dans le cortège figurent : « Philippus et Agamemnon, Nestor, Darius et Alexander » ; puis, désignés aussi par leurs noms : « Ulisses, Diomede (*sic*), Plato, Aristoteles, Alcibiades, Semiramis, Cleopatra, Zenobia, Saladinus, Cyrus, Esculapius, Orithea, Hypolita, Ajax, Lipa, Syphax, Leonidas, Massinissa. »

Le dernier char, traîné par les symboles des quatre Évangélistes, porte le Christ assis sur le globe terrestre et bénissant. Les roues sont poussées par « Gregorius, Hieronymus et Augustinus » ; le quatrième Père de l'Église, « Ambrosius », est caché par le char. Au premier plan, on voit des enfants à demi nus, désignés par le mot : « Innocentes » ; au fond : « S. J. Baptista, S. Petrus, V. Maria, S. And(reas), Apostoli, Confessori (*sic*), Martyri (*sic*), S. Laurentius », et beaucoup d'inconnus. Dans le fond également, mais à la gauche du Christ, s'avancent : « Abraham, Patriarchæ, Noe, Prophetæ, David, Latro, Virgines, Viduæ, Sibillæ », et d'autres personnages sans nom. Dans les nuages, apparaît Dieu le Père, vers lequel montent Adam et Ève, Moïse et Aaron, et deux autres personnages.

A côté des peintures conservées à Vienne et à Weimar, il faut signaler les trois frises de la collection Cook, à Richmond. Elles représentent la Renommée, la Chasteté et la Divinité, et semblent également se rattacher à Bonifazio.

Dans le domaine de la Miniature, à peine si nous pouvons citer trois ou quatre manuscrits consacrés à notre poème.

Le premier en date est celui de la Bibliothèque Nationale de Madrid (Réserve, G^a 15), écrit en 1508 par Lodovico de Vicence (« Ludovicus Vicentinus scribebat. MDVIII »)[1]. Ses miniatures nous offrent une interprétation des plus attachantes, pleine d'indépendance et cependant fort pittoresque ;

1. Le volume se compose de cent quatre-vingt-quatre feuillets, non compris trois feuillets de garde (haut., 0^m212 ; larg., 0^m131). Trois Triomphes, ceux de la Chasteté, du Temps et de la Divinité, ont été arrachés. Quant au frontispice, représentant Pétrarque assis en face d'Apollon, qui joue du violon, il a été certainement ajouté après coup et semble dater du XVIIe siècle seulement (voy. p. 85).

elles se distinguent, entre autres, par la prédilection pour les figures nues. Dans la première scène, quatre prisonniers nus (réminiscence de Michel-Ange), sont enchaînés au socle qui supporte Cupidon ; un autre est étendu sur le sol. Quant aux chevaux attelés au char, ils ont l'air d'aller à l'aventure. Le cortège, un peu disloqué, comprend Vénus et Mars, un vieillard nu, à barbe blanche (Adam ?), un Turc et divers autres personnages. Au fond, l'on aperçoit un autre char traîné par quatre chevaux au galop. Un motif nouveau, c'est, dans la miniature consacrée à la Mort, l'entretien de Pétrarque et de Laure, assis tous deux sur le sol, au pied de deux arbres, dont un laurier. Dans la même miniature, l'artiste, au lieu de représenter la Mort sous forme de squelette, en fait une femme en deuil, assise, tenant nonchalamment la faux et comme accablée par sa sinistre mission : en cela, il s'inspire manifestement de Pétrarque (voy. p. 118). La troisième miniature, qui a pour héroïne la Renommée, paraît d'une autre main, bien que contemporaine. Les personnages, infiniment plus grands, n'ont pas la distinction des deux premières pages. La déesse, un peu trapue, tenant un glaive et un miroir, se montre de face, sur un char que deux éléphants, aux oreilles immenses, plus ou moins conventionnels, tirent de gauche à droite. — Les personnages qui composent le cortège manquent de toute netteté et de tout galbe.



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Miniature italienne du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale de Madrid. Rés. Ga. 15.)



LE TRIOMPHE DE LA MORT
Miniature italienne du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale de Madrid. Rés Ga 15.)

Nous trouvons ensuite, à la Bibliothèque de Cassel[1], un manuscrit, écrit par Jacopo Giglio et orné de miniatures par un artiste du nom de Marmita, que les historiens d'art identifient, tantôt à Marmita de Parme, peintre et graveur en pierres dures, tantôt à son fils Lodovico, aussi appelé Lodovico da Parma[2].

1. Schubart, *Serapeum*, 15 février 1863.

2. Vasari, éd. Milanesi, t. V, p. 383.

Ces miniatures, d'un fini extrême, sentent encore le « quattrocento », tant par la conception et les costumes que par les attitudes et par la prédilection pour les raccourcis; le canon des figures, au contraire, ultra-élancé, et les physionomies, mièvres, parfois même fébriles, proclament la décadence. Ajoutez que l'idée s'y trouve reléguée au second plan, et qu'il ne reste plus rien de la belle ordonnance rythmée, si chère à l'ère précédente. Pour comble, l'artiste a dédoublé les scènes, enlevant ainsi à chaque Triomphe son unité et sa portée. — Nous donnons ci-dessous une notice succincte sur cet ensemble somme toute fort curieux et attachant.

I. L'Amour, baissé sur son arc, occupe un char traîné par quatre chevaux blancs, aux attitudes fières et véhémentes. En avant est assis, enchaîné et se lamentant, un homme nu. Devant les chevaux, un personnage est étendu, les genoux en l'air, dans l'attitude chère aux Primitifs. A droite et à gauche de l'attelage, le cortège se prolonge jusqu'à l'arrière-plan en figurines microscopiques. La bordure se compose d'un cadre orné de sept camées, avec des sujets faisant allusion à la puissance de l'Amour (« Tibi Cupido »); ce cadre à son tour repose sur un sarcophage, flanqué d'un écusson que soutiennent quatre charmants petits génies. — II. Pétrarque et l'ombre qui l'accompagne suivent à peu de distance le char de l'Amour. — III. Au premier plan se tiennent quatre personnages; plus loin, une biche broute; dans le fond, apparaît l'avant-train du char de Cupidon. — IV. La Chasteté combat Cupidon. Près de celui-ci, sont trois femmes dont une brise sur son genou la flèche du jeune dieu, tandis que la seconde le tient par les ailes. Plusieurs spectateurs assistent à la scène. — V. La Chasteté se prélasse sur un char à deux roues, attelé de deux licornes; un Cupidon microscopique est attaché sur le devant. Une femme portant une bannière précède le char; cinq autres femmes le suivent. — VI. La Chasteté sur son char rencontre la Mort (celle-ci, très effacée, est difficile à reconnaître), suivie d'une troupe de squelettes. — VII. Sur la droite de la composition, devant Pétrarque endormi, une femme drapée d'une étoffe légère, représente sans doute l'ombre. A gauche, au fond, se montrent deux personnages, l'un assis, l'autre debout, entouré d'une auréole. — VIII. Dans le haut, on voit : un groupe; au milieu, un grand personnage; à ses côtés, deux personnages plus petits; tout autour, des petites têtes d'anges; dans le bas, un homme assis;



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
Miniature italienne du XVIe siècle.
(Bibliothèque de Cassel.)

au milieu, tout près du bord, un petit canard; à droite, une cigogne; dans le fond, le char noir de la Mort. — IX. Le char de la Renommée est traîné par un animal fantastique, à quatre pattes, ailé, avec une tête d'oiseau; il a pour suivants un cavalier et des piétons. — X. Au premier plan, on aperçoit : un homme, sans doute Pétrarque; plus haut, un monticule, derrière lequel s'avance une troupe armée de longues piques; sur la gauche, une autre troupe de cavaliers, armés de la même manière, et un homme qui marche à grands pas, tenant devant lui un bouclier; plus haut, encore, le char de la Renommée traîné par un animal fabuleux. — XI. A droite, Pétrarque, assis, soutient de la main droite son front. Tout à fait à gauche, dans le fond, s'avance le char de la Renommée, suivi d'une troupe cachée en partie par un monticule. Près de ce monticule broute un cerf ou une biche. — XII. Le char, traîné par deux cerfs, porte un personnage vêtu de vert, tenant un bâton en forme de T. Derrière lui, on aperçoit une tête, puis un second personnage habillé de rouge, levant un sablier de la main droite, puis un vieillard avec un bâton; enfin, derrière ce dernier, encore un personnage dont on ne voit que la tête. — XIII. A gauche, saint Jean Précurseur se tient debout, une croix dans une main, l'agneau crucifié dans l'autre. Près de lui, deux petits anges traînent le char, aux angles duquel se tiennent les symboles des Évangélistes et dont le milieu est occupé par Dieu le Père, avec le globe du monde : des Évangélistes ou Apôtres, aux formes estompées, suivent le char. Cette miniature est la plus insuffisante de toutes et montre à quel point l'inspiration avait faibli dès lors. — Le manuscrit de Cassel n'en reste pas moins un bijou comme distinction et comme fini.



LA CHASTETÉ ET LA MORT
Miniature italienne du xvie siècle.
(Bibliothèque de Cassel.)

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Miniature italienne du xvie siècle.
Bibliothèque de Cassel.

A la Bibliothèque de Parme, un manuscrit, également du XVI[e] siècle (n° 1648), contient le *Triomphe de l'Amour*[1].

La Bibliothèque Nationale de Naples possédait jadis un Livre d'heures, enluminé par Giulio Clovio, en 1546, pour le cardinal Farnèse, et où l'on voyait la Mort triomphant des puissants comme des pauvres, puis la Mort combattant contre plusieurs cavaliers[2]. — Ce manuscrit a disparu depuis longtemps.

Au XVI[e] siècle, la Sculpture ne s'attaque que par exception aux évocations de Pétrarque.

On connaît quelques plaquettes en bronze, consacrées à l'Amour, à la Mort et à la Renommée (voyez le catalogue placé à la fin du présent volume).

Plus important est le *Triomphe de l'Amour*, ciselé sur un bouclier de l'*Armeria* de Madrid. Pétrarque toutefois n'y intervient plus qu'indirectement et l'artiste en prend à son aise. L'Amour, sous les traits d'un jeune garçon, trône sous un dais, son arc dressé devant lui, tandis qu'une femme ailée tient de la gauche les rênes du char et lève la droite en l'air. Deux chevaux, celui de droite monté par un petit génie qui brandit une couronne, traînent le char. En avant, se déroule un cortège brillant : des joueurs de lyre, un roi, une femme tenant une couronne, Samson (ou Hercule), armé de la massue, et, à sa gauche, Dalila portant une sorte de couronne ou de tambourin. Plus loin, c'est une infinité d'adolescents, de jeunes filles très élégantes, mais très faiblement caractérisées, de joueurs de violon ou de guitare, Vénus arrêtant le bras de Mars, Thisbé éperdue à la vue du cadavre de Pyrame, etc., etc. Le fond représente une façade ornée de sculptures et de reliefs, et percée de trois arcades monumentales. Dans le ciel, Vénus vogue sur des nuages, entourée de génies brandissant l'arc, sonnant de la trompette, ou lui apportant une couronne ; à côté d'eux, Mercure se reconnaît à son caducée.

Nous attachons-nous à la Gravure, nous rencontrons des artistes sans nombre s'évertuant à rajeunir et à ranimer l'illustration des *Triomphes*.

1. *I Codici petrarcheschi delle Biblioteche governative*, p. 156-157.

2. Vasari, éd. Milanesi, t. VII, p. 563. — Cibrario, *Della Economia politica del Medio Evo*, éd. de 1854, p. 238. — Bradley, *The Life and Works of Giorgio Giulio Clovio*, p. 270-272. — Nous avons montré ci-dessus (p. 159-160) que le manuscrit de la Bibliothèque Trivulce, à Milan, n'a rien à voir avec Clovio, comme on l'a longtemps cru. — Brunet, dans le *Manuel du Libraire* (p. 546), et Græsse citent une édition de Pétrarque, de 1514, sur vélin, avec 174 miniatures attribuées à Giulio Clovio !

Mais c'en était fait : leurs efforts échouèrent, par manque d'inspiration personnelle, non moins que par suite de la décadence générale des arts graphiques. Qui ignore que, dès lors, les burinistes, au lieu d'inventer, s'ingéniaient à copier les chefs-d'œuvre des maîtres peintres ou sculpteurs !



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Ciselure italienne du XVI[e] siècle.
(*Armeria* royale de Madrid.)

Les xylographes, de leur côté, avaient perdu toute initiative et toute saveur; souvent ils se bornaient à de simples schémas.

Tels sont les bois des innombrables éditions publiées à Venise, au cours du XVI[e] siècle. Nous nous bornerons à en signaler les principales, sans prétendre en donner la bibliographie complète, car un tel travail nous mènerait trop loin ici. Le lecteur trouvera prochainement la liste détaillée de tous ces volumes dans la nouvelle édition de la *Bibliographie des Livres à Figures vénitiens*, publiée par l'un de nous.

La période de transition est représentée, à Venise, par les éditions de Zopino et de Gregorio de Gregoriis.

L'édition de Niccolô Zopino et de Vincenzo (achevée d'imprimer le 21 mars 1500) est illustrée de gravures portant le monogramme *Z. A.*[1] et d'une facture ferme et large, mais sans charme[2].

L'édition de Gregorio de Gregoriis et de Bernardino Stagnino (1508), au contraire, se distingue par une mise en scène variée et un véritable effort de rajeunissement d'un thème qui semblait épuisé[3] ; on remarquera surtout le soin avec lequel sont traités les fonds.

En dehors de ces éditions vénitiennes, on ne peut citer, pour le premier quart du XVIe siècle, que l'édition florentine de 1508[4] ; les deux autres éditions florentines de Giunta, qui reproduisent, comme il a été dit, les gravures de l'édition de Gregorio de Gregoriis; enfin une édition publiée en 1520 à Ancône, avec six mauvais bois, légèrement ombrés, dont deux sont signés *C. S.*[5]

A partir du second tiers du siècle, les vignettes succèdent aux grands bois monumentaux ; en même temps la Renaissance déborde de toutes

1. Monogramme de Zoanandrea Veneziano (Marsand, *Biblioteca Petrarchesca*, p. 38-39, 41-45, pl. IV). — Cf. Duc de Rivoli, *Bibliographie des Livres à figures vénitiens*, p. 50-51).

2. Autres réimpressions ou copies de ces bois : 1521 (4 décembre) chez Zopino et Vincenzo ; 1526, chez Zopino ; 1526, chez Melchior Sessa ; 1530, chez Zopino ; 1535, chez Vittore Ravani ; 1536, copies remaniées chez Zopino ; 1542, chez Agostino Bindoni ; 1543, chez Bernardino Bindoni ; tous établis à Venise.

3. On en trouvera la description dans la *Bibliographie des Livres à figures vénitiens* (p. 53-55). Les mêmes bois, plus ou moins modifiés, reparaissent dans l'édition publiée en 1513 (mois de mai) par Bernardino Stagnino (*Li Sonetti, Canzone e Trionfi*, bibliothèque du Prince d'Essling); dans l'édition publiée en 1519 par le même éditeur et par Gregorio de Gregoriis; puis dans l'édition de 1522.

Dans l'édition de 1519, la gravure de la Renommée est remplacée par celle de la Chasteté, qui figure ainsi deux fois dans le volume, tandis que la gravure de la Renommée a pris la place du Temps, qui manque.

Filippo Giunta, de Florence, copia les gravures de l'édition de 1508, dans ses éditions de 1515 et de 1522, dont voici la description (haut., 0m125; larg., 0m075) : I. Un paysage. Le cortège marche à droite, comme tous ceux de la même édition. Au premier plan, à droite, Pétrarque assis ; à gauche, une demi-douzaine de prisonniers. Au second plan, l'Amour, quoiqu'il ait les yeux bandés, vise avec soin ; à côté de lui, un autre groupe de prisonniers. Les deux chevaux se cabrent. — II. Fond de montagnes. Sur le char, traîné par deux toutes petites licornes, sont assis Cupidon, les bras liés derrière le dos, et la Chasteté, couronne en tête, tenant une bannière. Deux groupes de femmes marchent des deux côtés du char. — III. Le squelette est debout, tout raide, sur le char, que traînent deux bœufs. Le sol est jonché de morts ou de mourants. — IV. La Renommée, de profil, court en sonnant de la trompette, sur son char que traînent deux éléphants Au premier plan, des cavaliers, au fond des philosophes et une procession. — V. Le Triomphe du Temps est remplacé par le portrait de Pétrarque, à qui un adolescent pose une couronne de laurier sur la tête. Au fond, à gauche, une montagne ; à droite, des arbres et des bâtisses. — VI. Des apôtres et des saints portent une sorte d'arche sur laquelle trône le Père Eternel, de profil. — Tous ces bois ont été rétrécis ; le copiste a enlevé, sur les côtés, les figures qui ne rentraient pas dans son format. (Bibliothèque Nationale. Rés. Y. D., nos 1137, 1138, in-8o).

4. Hortis, *Catalogo delle Opere di Francesco Petrarca, esistenti nella Petrarchesca Rossettiana di Trieste*, p. 28.

5. Duc de Rivoli, *Bibliographie des Livres à figures vénitiens*, p. 58.

parts : les scènes deviennent libres et mouvementées ; les costumes classiques succèdent aux modes contemporaines.



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMEE
Nic. Zopino et Vincenzo.
(Venise, 1500.)

Jusqu'à la fin, les éditeurs vénitiens maintinrent la mise en scène traditionnelle, par lassitude plutôt que par conviction. D'autre part, comme ils se bornaient rigoureusement à illustrer les six *Triomphes*, l'idée ne leur vint pas de peupler leurs éditions de clichés pris à droite ou à gauche, comme le firent sur une vaste échelle les éditeurs parisiens contemporains.

Si ces illustrations vénitiennes n'offrent plus qu'un faible intérêt pour l'iconographie, si leurs dessinateurs ont renoncé à renouveler le sujet par une interprétation nouvelle, en revanche on ne saurait nier que certaines compositions ont une valeur d'art sérieuse, tant par la beauté de l'ordonnance que par la véhémence de l'action.



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Copie de l'édition vénitienne de 1508.
(Florence, Giunta.)

Voici, d'abord, une suite de gravures que nous appellerons les *Quatre Chevaux qui se cabrent* (0^m07 sur 0^m065). Cette suite se distingue par son mouvement et sa vivacité, en même temps que par l'harmonie du groupement. Elle comprend les bois suivants : I. Le char de l'Amour, attelé de quatre chevaux fringants qui se cabrent, se dirige vers la droite. A gauche, sur le char, Cupidon décoche une flèche. A gauche également, au premier plan, se trouve un groupe de prisonniers. Au fond, on voit deux personnages qui conversent. — II. Le cortège se dirige vers la droite ; les licornes bondissent ; la Chasteté tient de la droite une palme ; au premier plan, à gauche, sont placées, comme dans la série rivale, deux femmes debout. — III. Le char de la Mort, attelé de taureaux fougueux, marche à droite. La composition est pleine d'élan et de pathétique. — IV. Deux éléphants, se montrant de face, servent d'attelage à la Renommée, qui souffle dans une longue trompette. Au fond, des deux côtés, s'avance une troupe de cavaliers

(cette gravure est à rapprocher de celles de la série rivale). — V. Deux cerfs, d'un raccourci trop hardi, s'élancent vers le spectacteur. Sur le char, Saturne, debout, dévore un enfant. Des deux côtés marche un cortège de princes et de guerriers, mêlé de quelques femmes. — VI. Le char de la Divinité est entraîné à droite par les quatre animaux de l'Évangile, qui bondissent. Sur le char trônent le Père Éternel, de face, et le Christ, de profil. Dans l'angle inférieur de gauche se tiennent trois enfants nus. Au fond, parmi les élus, on reconnaît saint Laurent. — Ces gravures figurent dans un certain nombre d'éditions de Gabriel Giolito (1543, etc.) [1].

LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
Copie de l'édition vénitienne de 1508.
(Florence, Giunta.)

Une autre suite, que nous désignerons sous le titre du *Groupe des Prisonniers* et de *la Mort vue de dos* ($0^{m}065$ sur $0^{m}06$), pèche par le dessin (les figures, trop allongées, sont vides et déclamatoires), non par le travail même de la gravure, qui est franc, net et vigoureux. Elle comprend les sujets suivants : I. Le cortège se dirige à gauche. Au premier plan, à droite, on voit un groupe de prisonniers. — II. Le cortège se dirige à gauche. La Chasteté assise tient une palme. Au premier plan, à gauche, sont deux femmes debout, l'une de face, l'autre de profil. — III. Le squelette se montre de dos. Cette composition, aussi sobre que pathétique, est à rapprocher des *Simulachres de la Mort* d'Holbein. — IV. La Renommée, de face, souffle dans une longue trompette ; elle a pour escorte une troupe de cavaliers. Le cortège se dirige à droite. — V. Deux cerfs gigantesques sont attelés au char de Saturne, qui dévore un enfant. Devant eux, se trouvent deux enfants nus. — VI. Le dernier Triomphe se montre de face. Le Père Éternel et le Christ, tous deux assis, se regardent ; entre eux voltige la colombe du Saint-Esprit. En avant marchent des Évangélistes, des apôtres, des saints [2].

C'est également pour Giolito qu'a travaillé le maître des *Petites Vignettes tournées à gauche* ($0^{m}055$ sur $0^{m}004$). Ses bois sont très nets et très élégants, malgré leur exiguité. En voici la description : I. La

1. Des copies ($0^{m}08$ de large) apparaissent dans l'édition de Vincenzo Valgrisi (1560); dans celle de Gian Andrea Valvassori (id.), où l'on voit, en outre, le *Triomphe de l'Espérance* et le *Triomphe de la Fortune*, d'une facture assez grossière; dans celles de Niccolò Bevilacqua (1563) et de Gio. Antonio Bertano (1573), qui y mêle les *Gravures en largeur* à la suite des *Quatre Chevaux qui se cabrent*.

2. Ces gravures se trouvent dans l'édition de 1547, publiée chez Giolito; elles reparaissent dans les éditions de 1553, 1554, 1558, 1559, etc., publiées chez le même éditeur. Les gravures II et IV ont été copiées presque textuellement, comme il a été dit, dans l'édition des *Quatre Chevaux qui se cabrent*.

composition a la forme d'une frise. Le char est attelé de quatre chevaux fringants, très variés d'attitudes; l'Amour trônant s'y montre de profil et tire de l'arc. Le cortège se compose de prisonniers. — II. La Chasteté, assise à droite, a une nombreuse escorte de femmes portant des palmes ; les licornes sont lancées au galop. — III. Le squelette se tient debout, de profil, sur un char que deux bœufs efflanqués traînent péniblement. Le fond se compose d'un joli paysage. — IV. La Renommée, debout, sonne de la trompette en courant sur son char, auquel sont attelés deux éléphants qui marchent au pas. Une troupe de guerriers l'accompagne. — V. Saturne, aux formes herculéennes, dévore un enfant. Les cerfs qui servent d'attelage marchent au pas. Le char est entouré d'un nombreux cortège. — VI. Le Christ, de profil, se retourne vers le Père Éternel, qui se montre également de profil. Les Évangélistes et leurs symboles traînent le char. — Parmi les éditions où figurent ces vignettes, nous citerons celles de 1547, 1557 et 1560, chez Gabriel Giolito.



LE TRIOMPHE DE LA MORT
Édition Giolito, 15[illegible].

Avec la suite des *Gravures en largeur* ($0^{m}105$ sur $0^{m}085$), la xylographie vénitienne jette une dernière lueur. Ce sont des compositions très nettes, très étoffées, d'une mise en scène brillante, mais d'un tirage fort défectueux. Le paysage y tient une large place. Indiquons sommairement les sujets. — I. Le cortège, composé d'une infinité de personnages, se dirige vers la gauche. — II. La composition est divisée en plusieurs plans. Au premier, on voit la lutte entre l'Amour et la Chasteté ; au second, l'Amour est lié à une colonne ; au troisième, se développe le Triomphe de la Chasteté ; l'arrière-plan, enfin, se compose de fabriques, d'un paysage, d'un port de mer. — III. Un petit nombre de figures se meuvent dans un paysage très étendu. Les deux buffles qui traînent le char s'avancent lentement vers la droite. — IV. La Renommée, nue, tenant d'une main un jeune homme



LE TRIOMPHE DE LA MORT
Suite de la *Mort vue de dos*.
(Édition Giolito, 15[illegible].)

également nu, qu'elle relève, et, de l'autre, une trompette, se montre de face, sur un char traîné par deux éléphants. Un brillant cortège l'accompagne. V. La composition, cette fois, est des plus compliquées : dans les airs paraît le char du soleil, que Saturne suit, appuyé sur des béquilles. Plus loin, dans les nuages, on aperçoit Diane. Le bas est occupé par des groupes symbolisant les quatre Saisons : telle « Estade », une femme nue, couronnée d'épis, assise près de deux enfants qui jouent. — VI. Le char fait défaut. Le Christ est assis dans une gloire ; autour de lui se montrent des Évangélistes, des saints, etc., et une procession qui se dirige vers la gauche[1].

Une autre suite de vignettes, échancrées et très petites ($0^{m}05$ sur $0^{m}035$), publiées chez Niccolò Bevilacqua (1562), est aussi sèche que sommaire. Elle ne mérite pas qu'on s'y arrête.



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Suite des *Petites Vignettes tournées à gauche.*
(Édition de Giolito, 1547.

Les vignettes de l'édition Pietro Dehuchino (1580, 1586) qui se distinguent également par leur petitesse ($0^{m}037$ sur $0^{m}03$), manquent de caractère.

Citons enfin l'illustration du Pétrarque de Giorgio Angelieri (1586). Malgré son exiguité ($0^{m}03$ sur $0^{m}037$), elle offre quelques traits dignes d'être relevés : tels les quatre chevaux de l'Amour, dans une attitude fort mouvementée ; telle la Mort qui se baisse à la façon d'un faucheur.

Comme par le passé, bien que dans une mesure moindre, les *Trionfi* déteignent sur toutes sortes de compositions similaires.

Une édition du *De Mulieribus claris*, de Boccace (Venise, 1506), contient une gravure sur bois représentant un Triomphe inspiré de ceux de Pétrarque ; on y voit, allant de gauche à droite, un char traîné par deux griffons, avec l'inscription « Perusia ». Sur la plate-forme, une femme ailée (la Renommée ?) souffle dans une longue trompette qu'elle tient de la gauche, tandis que sa droite porte une couronne. A droite, deux femmes courent ; à gauche, un grand nombre d'autres femmes suivent le char ; en avant, une femme tient une bannière frappée d'une couronne.

Une miniature représentant le *Triomphe de Jules II,* après la prise de Bologne (1506), dérive également des illustrations d'après Pétrarque[2].

1. On trouve cette suite dans l'édition de 1545, imprimée pour M. G. B. Pederzano, puis chez Giovanni Griffio (1564, 1568, 1573, etc.), chez Vincenzo Valgrisi (1571), et chez Alessandro Griffio (1581-1582).

2. Cette miniature est gravée dans l'*Histoire de*

Deux petits bas-reliefs en buis, au Musée des Arts industriels de Berlin, le *Triomphe de Mercure* (char attelé de taureaux) et le *Triomphe de Pomone* (char attelé de boucs), mettent à contribution, eux aussi, mais rien que pour l'arrangement général, la donnée pétrarquesque.

Citons, à côté d'eux, quatre plaquettes italiennes représentant les *Triomphes de la Religion, de la Pauvreté, de la Sagesse* et *de la Folie*[1].

Le Titien enfin s'en inspire, dans son *Triomphe du Christ,* où le char est traîné par les quatre Symboles des Évangélistes; devant et derrière,



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
Suite des *Gravures en largeur.* (Venise, Pederzano, 1549.)

s'avancent des patriarches, des prophètes, des apôtres, des saints, absolument comme dans les *Triomphes de la Divinité.*

En dehors des imitations directes, l'idée même s'infiltre partout. Andrea Riccio, dans un des bas-reliefs en bronze du tombeau du célèbre anatomiste Marc Antonio della Torre (Musée du Louvre), oppose, à la Mort (un squelette ailé, atterré, les bras tombants, la faux à terre), « Fama », lancée à travers l'espace et faisant revivre la mémoire du défunt. Le globe sur lequel la Renommée pose un pied, la couronne qu'elle tient, la trompette qu'elle brandit : autant d'emprunts faits à Pétrarque[2].

l'Art par les Monuments, de Seroux d'Agincourt : *Peinture,* pl. LXXX ; texte, p. 84. — Citons encore le *Triomphe de l'Impudicité,* gravure circulaire, exécutée d'après Luca Penni (Bartsch, t. XVI, p. 419).

1. Molinier, *Les Plaquettes,* nos 663-667.

2. Frimmel, *Beitræge,* p. 60-62.

II

Pendant la Première Renaissance, l'art italien avait eu le monopole de l'illustration des *Triomphes*. Au XVIe siècle, par contre, la vogue du poème décline dans la Péninsule pour s'affirmer, avec un nouvel éclat, de ce côté des monts; après la France, ce sont l'Allemagne et les Flandres qui les accueillent avec le plus de faveur. Aussi bien la conception, si sincèrement chrétienne, de Pétrarque, ne froissait-elle aucune conscience. Une série d'artistes célèbres: Geoffroy Tory, Geoffroy le Batave, Jean Duvet, le petit Bernard, Georges Pencz, Pierre Breughel, Martin Heemskerk et bien d'autres encore, leur consacrent leur pinceau ou leur burin. Ces maîtres s'efforcent de mettre dans l'ordonnance le plus de liberté et de mouvement possible. Ajoutons qu'ils gardent un faible pour les longues légendes explicatives, évidemment parce qu'ils ne s'entendent pas encore suffisamment à caractériser les acteurs de la mythologie ou de l'histoire classique. Plus d'une fois aussi, il leur arrive de tracer les noms à côté des personnages; fidèles en cela au besoin de précision qui fait le fond de l'art septentrional.

Par cela même que la Renaissance était plus jeune en France qu'en Italie, l'illustration des œuvres de Pétrarque s'y prolongea davantage et y garda plus de fraîcheur. Ce serait une erreur que de croire qu'elle perdit tout intérêt à partir du second tiers du XVIe siècle : la vérité est que, longtemps encore, certains interprètes surent chercher et eurent la chance de trouver.

Les artistes italiens s'étaient attachés avant tout à une belle ordonnance, à des groupes pittoresques, à des figures élégantes. Nos artistes français, plus doctrinaires et plus raisonneurs, préfèrent les idées et les emblèmes. Ils veulent mettre de tout dans des scènes qui comportent au premier chef de la netteté et de la distinction. De plus belle aussi, les acteurs du *Roman de la Rose* se mêlent aux héros de Pétrarque.

Il est naturel que nous donnions la préférence aux maîtres qui, au lieu de suivre servilement un commentateur ou l'autre, s'attaquent directement au texte original et s'efforcent d'en tirer une interprétation nouvelle.

Que nos illustrateurs du XVIe siècle soient entrés dans l'esprit du poème, qu'ils l'aient renouvelé et comme transfiguré : il serait téméraire de le nier. Par la richesse de la mise en scène, par la variété des attributs et la véhémence de l'action, ils laissent loin derrière eux les timides interprètes du « quattrocento ». Ce qui serait advenu de l'art moderne au cas où il s'en serait tenu

aux sages, mais souvent trop timides conceptions des Primitifs, nous le voyons par ce simple parallèle : il ne fallait rien moins que l'indépendance et la verve de l'ère nouvelle pour mettre du souffle et de la flamme dans des compositions longtemps trop terre à terre.

Ce qui avait fait, pendant l'ère précédente, la popularité et la force du thème imaginé par Pétrarque et codifié par nous ne savons quel exégète, c'étaient le rythme et la fixité : la donnée se développait, malgré des variantes de détail, sous une inflexible discipline. Avec le siècle nouveau,



LES TRIOMPHES DE L'AMOUR, DE LA CHASTETÉ ET DE LA MORT
Vitraux de l'église d'Ervy.

l'action gagne en ampleur, en chaleur. Tantôt c'est Pégase qui traîne le char de la Renommée (manuscrit n° 22541 de la Bibliothèque Nationale de Paris); tantôt les buffles se changent en taureaux, dont l'un bondit impétueux, tandis que l'autre, efflanqué, tire péniblement sur les traits (vignettes vénitiennes et gravures d'après Martin Heemskerk). Au fur et à mesure que nous avançons, les formules tirées de la mythologie tendent à se substituer aux inventions plus ou moins flottantes du moyen-âge; nous voyons paraître les Parques, Saturne, des Satyres. Une miniature et une tapisserie introduisent, dans le cycle, les Heures du Jour et de la Nuit, les Signes du Zodiaque, etc.

Une phase nouvelle dans l'illustration des *Triomphes* s'ouvre avec l'apparition de l'insipide commentaire de Bernardo Illicino, dix fois plus long que le texte qu'il commente (voyez p. 134). Cet ouvrage, qui ne tenta le crayon

d'aucun illustrateur italien, fit au contraire fureur en France. Désormais, au lieu de s'attacher aux scènes de triomphe, les miniaturistes ou graveurs s'appesantiront sur la biographie des personnages célèbres cités par Pétrarque. Ils en feront un véritable cours d'histoire grecque et romaine.

Par quelle voie les Triomphes, avec le cadre qui en était désormais inséparable, pénétrèrent-ils en France? Nul doute que ce furent, soit les estampes isolées, soit les éditions illustrées, qui répandirent, de ce côté des monts, des formules si propres à inspirer les artistes. L'estampe de la collection Albertine, gravée par l'auteur des *Planètes*, date de 1470 environ : il y a donc une belle marge pour établir l'antériorité des modèles italiens. Les plus anciennes illustrations françaises ne remontent pas, en effet, plus haut que le début du XVIe siècle. La première d'entre elles, à date certaine, est probablement le vitrail de l'église d'Ervy, près de Troyes (1502)[1].

Il serait chimérique de chercher à déterminer les documents italiens qui ont guidé les illustrations françaises. Ce qui est certain, c'est que ces documents n'appartenaient pas tous à la même époque : il y en avait d'anciens et il y en avait de récents. C'est ainsi que les gravures de l'édition publiée à Paris, en 1514, chez Barthélemy Vérard, ne donnent pour cortège à la Renommée qu'une troupe de cavaliers, absolument comme le font les miniatures italiennes du XIVe siècle.

Si nous considérons, en premier lieu, les œuvres de la Peinture, nous arrivons à la conviction que cet art était principalement représenté en France par ses branches accessoires : la Peinture sur verre, la Peinture en tapisserie, la Peinture en miniature. C'est là, et non dans les fresques ou les tableaux de chevalet, qu'il faut chercher l'écho de la pensée de Pétrarque.

Dès 1502, ainsi que nous l'avons dit, un peintre-verrier s'attaque aux Triomphes, dans la verrière de l'église d'Ervy, près de Troyes ; sa tentative, tout informe qu'elle est, nous a paru assez curieuse pour être reproduite ici dans son intégralité[2]. Le dessinateur ou le verrier (peut-être ne faisaient-ils

1. Nous n'oublions pas, en émettant cette assertion, que, dès le XIVe siècle, les tapissiers du duc de Bourgogne avaient interprété le *Triomphe de la Renommée;* mais, selon toute vraisemblance, ils avaient travaillé directement d'après le texte de Pétrarque.

2. Voyez le savant mémoire de M. l'abbé Nioré dans les *Mémoires de la Société académique d'Agriculture, des Sciences, Arts et Belles-Lettres du département de l'Aube*, 1897, t. LXI, p. 145-170. — Nous tenons à remercier ici M. de Mély, qui a bien voulu appeler notre attention sur les vitraux d'Ervy et sur la substantielle monographie de M. l'abbé Nioré.

qu'un) est un brave maître provincial, peu familiarisé encore avec les ressources que la Renaissance italienne a mises au service de l'art : liberté et éclat de la mise en scène, distinction des figures (ses personnages sont archaïques et empêtrés), mimique expressive, etc., etc. Il semble même qu'il ne connaisse le poème de Pétrarque que par ouï-dire : du moins il en prend à son aise et n'hésite pas à inventer de toutes pièces symboles et emblèmes



LES TRIOMPHES DE LA RENOMMÉE, DU TEMPS ET DE L'ÉTERNITÉ
Vitraux de l'église d'Ervy.

inconnus au chantre de Laure. C'est ainsi qu'il donne pour attelage au char de Cupidon une colombe et un chien aux ailes d'or; Cupidon lui-même est nu; sa tête est couronnée de fleurs blanches; une banderole flotte à côté avec l'inscription : « Manifesta sunt autem opera carnis » (Épître aux Galates, v. 19); ses ailes sont de flamme; de la droite, il tient trois flèches à la fois; deux autres sont fichées en terre près de lui. Vénus, privée de toute parure, se tient à côté du char, dont les roues broient des victimes appartenant à toutes les classes : un empereur, un roi, un évêque, un moine, un bourgeois. Une inscription tracée sur une banderole dégage la moralité de la scène : « Spiritu ambulate et desideria carnis non perficietis » (même épître, v. 16). Saint Paul appelé à la rescousse de Pétrarque : voilà certes une idée peu banale! Pour

achever de faire pénétrer la leçon dans l'esprit des spectateurs, l'artiste y a joint ce huitain :

Cupido et dame Vénus
Nageans sur mer en volupté
Suppédite grans et menus
Par immunde lubricité
Du triumphe de agilité
Transmettent leurs dars si soubdain
Que fole amour et vanité
Navrent au cueur tous les mondains.

Le char de la Chasteté a pour attelage un hibou et un éléphant aux ailes de feu. Elle même a un frein d'or dans la bouche (c'est là un attribut nouveau dans les annales des Triomphes) et porte un bouclier orné des instruments de la Passion. Dédaignant les attaques de l'Amour, elle prend une de ses flèches et en frappe un cerf, tandis que de l'autre main elle verse une eau limpide sur la fournaise ardente placée à sa gauche et où se consument trois cœurs. Autour de sa tête, se développe cette inscription tirée des Épîtres de saint Paul à Timothée (III, 4) : « Filios habentem subditos cum omni castitate. » Sous le char sont Cupidon et Vénus, avec l'inscription : « Gloria in confusione eorum qui terrena sapiunt » (Épître aux Philippins, III, 19). Puis, dans le bas, se lit ce huitain :

Chasteté veinct et suppédite
Vénus et tout faict de luxure
Car en son cueur pense, médite
A Jésus la voye nette et seure
Fole amour esteinct, et l'arsure [ardeur]
De charnelle concupiscence
Dont les chastes, je vous asseure,
Verront Dieu en divine essence.

Dans le compartiment suivant, la Mort est remplacée par les Trois Parques. Il n'est pas sans intérêt de constater que cette allégorie, éminemment classique, apparaît pour la première fois en France, non en Italie. L'auteur du vitrail d'Ervy n'a point pour cela entendu renoncer au déploiement d'horreurs que comportait le sujet : les trois sœurs sont de véritables monstres, à faire frémir. Leur char est traîné par un oiseau violet (M. l'abbé Nioré incline à y voir un vautour) et un dragon vert. Sur le sol gisent la Chasteté et l'Amour. De nombreuses inscriptions commentent ce lugubre spectacle. Au-dessus de la tête d'Atropos se lit la citation : « Statutum est omnibus hominibus semel mori » (Épître aux Hébreux, IX, 27); plus bas : « Omnes moriuntur in Adam » (1re Épître aux Corinthiens, XV, 22); ailleurs : « Non tardabit » (Épître aux Hébreux, X, 37); puis : « Mihi vivere Christus est et mori lucrum » (Épître aux Philippins, I, 21); « Mortuo homine impio, nulla erit ultra spes » (*Proverbes,* XI, 7). Enfin, dans le bas, apparaît le huitain traditionnel :

La Mort commune et naturelle
Met tout en sa subjection,
Mais c'est aux bons gloire éternelle
Et aux mauvais confusion

L'on ne peult avoir vision
De gloire sans ce pas passer ;
Vivons doncq sans abusion
Tout fault morir et trespasser.

En abordant l'illustration de la Renommée, l'artiste d'Ervy épuise toutes ses ressources littéraires, car il s'entend mieux à raisonner qu'à dessiner. Il prodigue à la déesse et une couronne de nuages azurés et des ailes vertes et une cotte à écailles d'or et d'argent, chargée d'yeux, d'oreilles, de bouches, et un globe, et un navire dont les voiles portent au loin la gloire, et la règle avec le compas. Le char est traîné par un aigle et un lévrier ailé ; il broie les Trois Parques. Une série d'épigraphes célèbrent la puissance de la Renommée : « Sunt potentes seculo viri famosi » (*Genèse,* VI, 4). — « Valor apud cunctos fama percrebuit » (*Ruth,* I, 195). — Puis c'est le huitain obligatoire :

Renommée surmonte la Mort
Par ouye, par bouche et par yeux
Car le juste, sans estre mort
Resplendit en terre et ès cieux
(Renommée) pervole en tous lieux
Par justice, droit et promesse ;
(Elle establit) jeunes et vieux
En béatitude et lyesse.

Le Temps, un vieillard humblement vêtu, tenant d'une main un enfant (l'Amour, d'après M. l'abbé Nioré), de l'autre un dragon (la Mort ?), foule aux pieds le sac dans lequel la Renommée avait entassé ses trésors. Un oiseau blanc et un lion aux ailes de feu emportent avec rapidité son char, en écrasant la Renommée. Comme d'habitude, les inscriptions tirées des Saintes Écritures servent de commentaire : « Cum tempus fuerit, in altum alas erigit » (*Job,* XXXIX, 18). — « Exiguum et cum tædio est tempus vitæ nostræ » (*Sagesse,* II, 1). L'auteur du huitain ne se montre pas plus en verve que dans ses essais précédents :

Le Temps, par traict et longue espace
Consume tous bons et maulvais
Car tout de ce monde se passe
Fors (péchés) faultes et bienfaicts
Bon renom ne se per jamais
..... f en ce monde s'efface
Car les bons au règne de paix
Verront tousjours Dieu face à face.

Le dernier compartiment est consacré, comme de juste, à la Divinité. Il nous montre Dieu le Père, le Christ et le Saint-Esprit, la Vierge, les quatre symboles des Évangélistes, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, Abraham, Isaac, Jacob, les représentants des douze tribus d'Israël, enfin l'âme humaine sous forme de figurine nue, couronne en tête. On trouvera dans le mémoire de M. l'abbé Nioré le texte des inscriptions qui accompagnent cette apothéose. Bornons-nous, pour notre part, à reproduire, afin de ne pas décompléter la série, le huitain final :

En souveraine éternité
Est le triumphe glorieux
Là où ung Dieu en Trinité
Rémunère les bien eureux.

L'agneau très humble et gracieux
A pour nous souffert passion
En donnant la gloire des cieulx
A chacun par cumpassion.

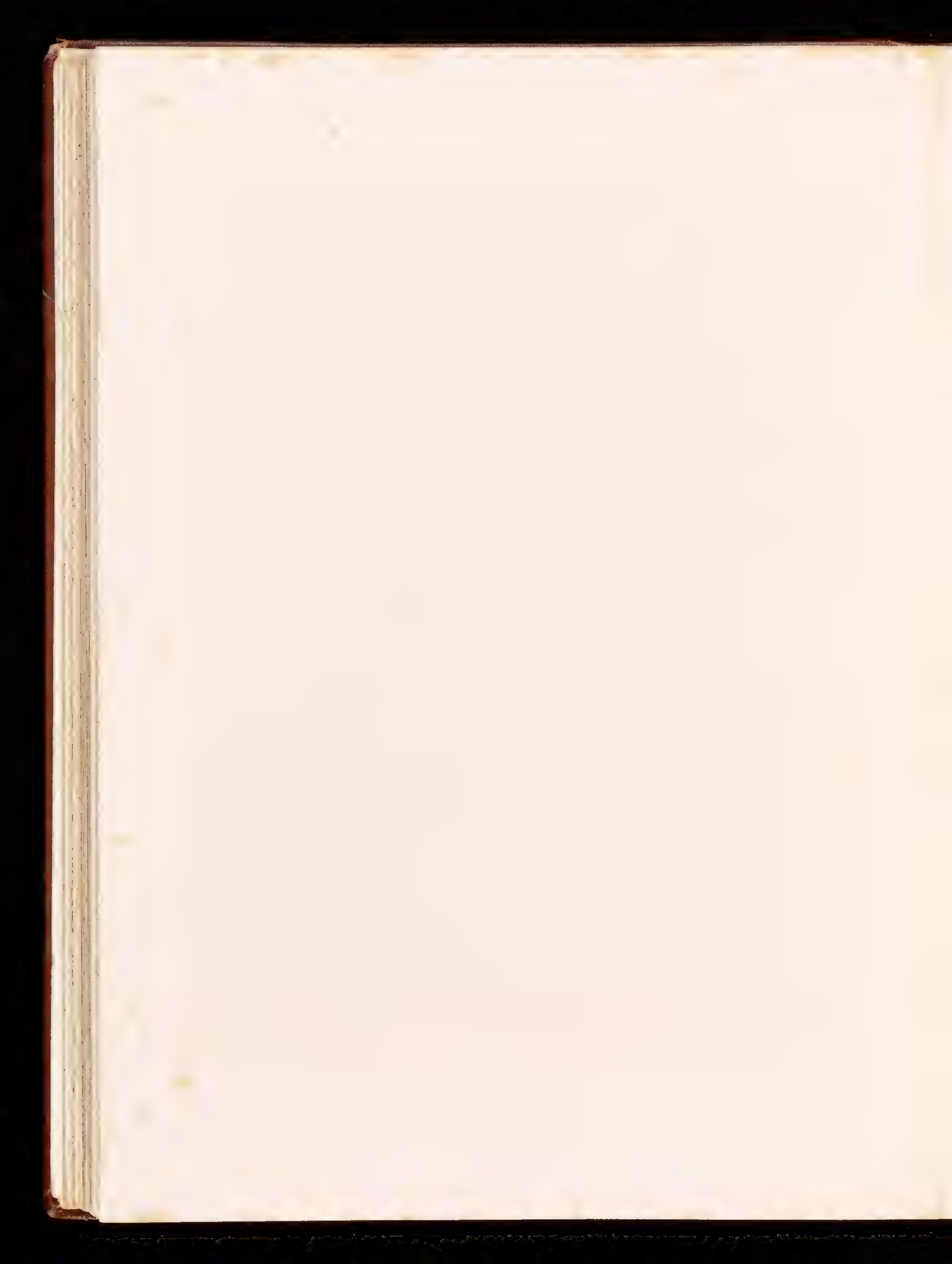
Plus encore que par le passé (rappelons les tentures des rois de France, des ducs de Bourgogne, des Médicis), la Tapisserie exploite un domaine si fécond. Une École de peintres, travaillant spécialement en vue de la haute ou de la basse lisse, prend à tâche de renouveler la donnée primordiale, en y introduisant de nouveaux acteurs, un symbolisme plus compliqué, des motifs, parasites si l'on veut, mais pittoresques et charmants. Les ateliers de Bruxelles, de leur côté, si puissamment outillés, s'évertuent à traduire sur le métier toutes ces suites, dont bon nombre n'ont cessé de briller dans les collections publiques ou privées.

Ces peintres de cartons pour tapisseries — presque tous anonymes — étaient souvent des maîtres d'une valeur transcendante. Ainsi seulement s'explique comment ils ont pu développer le thème primitif avec une telle originalité, une telle verve et un tel éclat. Les uns préfèrent la forme narrative, les autres la forme synthétique. Les uns résument l'action en symboles ingénieux ou brillants, les autres déroulent de longues théories de héros ou héroïnes, à l'air plus ou moins sentimental; ils prodiguent les physionomies sympathiques ou piquantes, les épisodes attachants.

Nous connaissons au moins une demi-douzaine de tentures absolument indépendantes les unes des autres[1] : I. Celles de Hampton Court et du South Kensington Museum. — II. Celles du Garde-Meuble Impérial de Vienne. — III. Celles du Palais Royal de Madrid, dont une réplique fait partie de la collection de l'empereur d'Allemagne. — IV. Le *Triomphe de la Mort* et le *Triomphe de la Divinité* de la collection Paul Durrieu. — V. Le *Triomphe de la Renommée*, au Musée d'Art industriel de Berlin. — VI. Le *Triomphe de la Renommée,* au Vatican. — VII. Un autre *Triomphe de la Renommée,* également à Rome.

1. Il est possible que l'une ou l'autre des tentures mentionnées ci-dessus fasse double emploi avec la tapisserie, de fabricaton bruxelloise, qui se trouvait, en 1661, dans la succession du cardinal Mazarin, et que l'inventaire décrit comme suit : « Le vieux Pétrarque. Une autre tenture de tapisserie de laine, fabrique de Bruxelles, composée de six pièces représentant le Triomphe de Pétrarque à figures naturelles, sans frise, la dite tapisserie haute de trois aulnes moins un douzième, faisant de tour, scavoir : vingt-quatre aulnes et demye ou environ, prisée la somme de deux cents livres. » (*Inventaire des Meubles du cardinal Mazarin*, p. 130. — Cf. de Cosnac, *les Richesses du Palais Mazarin*, p. 395.) — Signalons, d'autre part, sept pièces de Pétrarque ayant appartenu à la cour de Bruxelles (largeur, 9 aunes 1/4; hauteur, 6 aunes 1/4, sans or ni argent) et sauvees de l'incendie qui détruisit, en 1731, le palais situé dans cette ville. — Quant à la tenture de la collection de la reine Christine de Suède (voy. ci-après), elle est identique, selon toute vraisemblance, à celle du Musée de Kensington.





Les deux suites de tapisseries conservées en Angleterre et tissées d'après les mêmes cartons, offrent une illustration véritablement pittoresque et brillante du poème de Pétrarque. L'une d'elles se trouve au château de Hampton Court, l'autre au Musée de South Kensington. Toutes deux ont des bordures composées de fleurs. La première, celle de Hampton Court, composée de trois pièces, les *Triomphes de la Mort*, *de la Renommée et du Temps*, a poussé au noir, ce qui tend à prouver qu'elle se trouve depuis longtemps déjà en Angleterre, pays funeste aux tapisseries. Aussi sommes-nous disposés à l'identifier à l'une ou l'autre des tentures faisant partie du garde-meuble du roi Henri VIII († 1547)[1]. Et justement l'inventaire des œuvres d'art de Hampton Court, dressé à la mort de ce monarque, mentionne « V pieces of tapestrye of Triumphes ». Mais nous pouvons remonter plus haut encore : comme Henri VIII avait confisqué, sur le cardinal Wolsey, Hampton Court avec toutes ses richesses, il est permis de supposer que les cinq tapisseries des « Triumphes » faisaient partie de ces dépouilles opimes et avaient, par conséquent, été acquises en premier lieu par le fastueux cardinal. En effet « the three fatall (*sic*) Ladies of Desteyne », c'est-à-dire les Trois Parques, figurent dans l'inventaire de Wolsey[2].

La seconde tenture, celle du Musée de Kensington[3], est également composée de trois pièces : le *Triomphe de la Chasteté*, le *Triomphe de la Mort* et le *Triomphe de la Renommée*.

Dans les deux suites, l'action est dédoublée : une première scène représente la lutte de la Divinité qui va triompher avec celle qu'elle détrône ; la seconde est consacrée au cortège triomphal proprement dit. Toutes deux sont accompagnées d'inscriptions latines et françaises (celles-ci, composées de huit vers, semblent empruntées à un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal[4]).

Les cartons qui ont servi aux deux exemplaires du Kensington et de

1. L'inventaire d'Henri VIII (British Museum ; Harleian, nº 1419 A) cite, en outre, quatre pièces de fine tapisserie « of the Triumphes » ; puis, à la Tour de Londres, « I tapestrye of the Triumphe of Divinitie » et « I of Fame and Honour » ; à Westminster, trois pièces « of the Triumphes » et sept autres vieilles, également « of the Triumphes ». — E. Müntz, *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 542-544, et *Les Archives des Arts*, p. 59-60 (avec l'indication des mesures).

2. Summerly, *A Handbook... of Hampton Court*, p. 29. Londres (s. d.).

3. Cette suite est identique à celle qui fut exposée à Gênes, en 1868, et qui comprenait, en outre, un fragment du *Triomphe du Temps*. Acquise par M. Leclanché, elle fut exposée par lui au Trocadéro en 1878. En 1880, son nouveau propriétaire, M. Lowengard, la fit figurer, à son tour, au Musée des Arts décoratifs. Finalement, elle entra en 1882 au Musée de South Kensington. Elle avait appartenu en premier lieu à la reine Christine de Suède et se composait alors de six pièces. (Staglieno et Belgrano, *Catalogo dell' Esposizione artistico-archeologico-industriale aperta nelle Sale dell' Accademia ligustica*, p. 9-10. — *Catalogue descriptif des Tapisseries exposées au Musée des Arts décoratifs* en 1880, p. 8-12. — *Descrizione degli Arazzi della Regina Cristina di Svezia*, p. VII-VIII. — E. Müntz, *Histoire de la Tapisserie en Italie*, p. 16. — Les tapisseries du Kensington mesurent 6m60 et 8 mètres de largeur sur 4m30 de hauteur (communication de M. Skinner, conservateur adjoint du Musée).

4. Nº 5066. Nous donnons, dans notre catalogue, le texte des inscriptions du manuscrit de l'Arsenal.

Hampton Court remontent, à n'en point douter, au second quart du xvie siècle : les motifs Renaissance y abondent. La mise en scène y est brillante et mouvementée, mais fort confuse : les différents actes s'enchevêtrent les uns dans les autres. Quant aux figures isolées, elles offrent un charme extrême et parfois une véritable beauté, de même que les costumes, si riches et si pittoresques.

Mais comment, nous objectera le lecteur, concilier ces traits avec la date 1470 tracée sur le temple de Diane, dans le *Triomphe de la Chasteté* (exemplaire du Musée de Kensington) ? La réponse est aisée : le chiffre que nos prédécesseurs ont pris pour un 4 est un 5. Aucun doute ne saurait subsister à cet égard ; il suffit de jeter un coup d'œil sur les gravures de Lucas de Leyde : les 5 y ont exactement la même forme que dans notre inscription. C'est donc en 1570, non en 1470, qu'a été tissée, à Bruxelles très certainement, l'un du moins des deux exemplaires : celui du Musée de Kensington.

Qu'il serait important de connaître l'auteur de ces cartons, si remarquables par leur abondance épique, par leur verve, par la distinction de leur style ! Par malheur, les historiens de la peinture à l'huile ont tellement dédaigné jusqu'ici la peinture en tapisserie que tout point de repère nous fait défaut. Bornons-nous à constater que nous avons affaire à un peintre franco-flamand, assez familiarisé avec la Renaissance pour s'en assimiler certaines conquêtes, mais assez indépendant pour n'en point subir aveuglément le joug, comme le firent les Romanistes flamands, ses contemporains.

Grande serait la tentation d'épeler et de déchiffrer des compositions si touffues, de mettre un nom sur chaque figure, de commenter tous les motifs ingénieux que l'artiste a ajoutés au texte de Pétrarque. Mais où ne nous entraînerait pas une telle exégèse ? Du moins nos planches permettront-elles au lecteur de s'orienter dans cette forêt vierge.

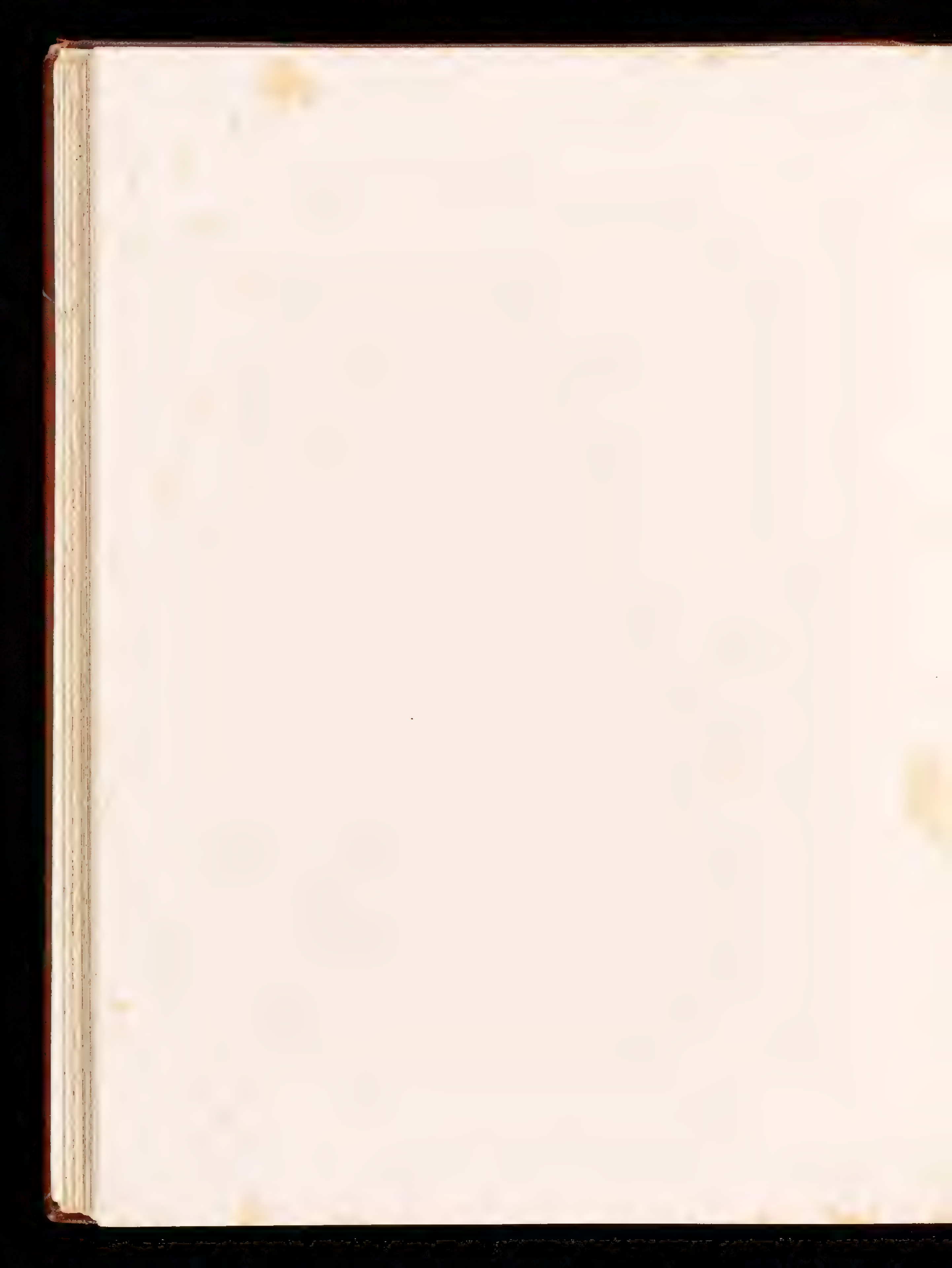
Nous suivrons, dans notre description, l'ordre même du poème.

1. A. La *Chasteté luttant avec l'Amour* (Musée de South Kensington)[1]. Un cartouche renferme la devise : « Haulx Pensers et eslevées Considérations », que l'on rencontre également dans un manuscrit français de la Bibliothèque Nationale[2], de même que celle de « Laura pour Raison ». Cupidon s'élance en brandissant une flèche, du haut de son char, contre

1. Inscription française :
L'arc Cupidon a este surmonté....
Inscription latine :
Arma Pudicicie superando Cupidinis arcum
Et dominum calcant et sua membra premunt.
Nec pingui Cipre nec mollis floribus Ide
Inherere(?) et Theti suppeditatur Amor.

2. Fonds français, nº 594. Voy. ci-après, p. 226-227.





la Chasteté; celle-ci, montée sur une licorne et tenant une colonne, se contente de se défendre en touchant le bras de son ennemi. Près d'elle figurent Pénélope, Bonvouloir, Honte, Honnesteté, « Peurveu Pencement ». Dans le cortège se montrent Cléopâtre, Jules César, Jacobus, etc. Les costumes, le char, les harnachements sont d'une extrême richesse.

I. B. Le *Triomphe de la Chasteté* (Musée de South Kensington). La seconde scène (« Second Triumphe de Chasteté ») se lie à la première, sans solution de continuité. La Chasteté, debout sur son char, tient une colonne et un bouclier; à ses pieds est enchaîné Cupidon. Le char passe devant un arc de triomphe surchargé d'ornements. Dans le cortège on remarque « Virginea », Didon, le Pape, Bonvouloir portant la traîne de Lucrèce.

II. A. La *Mort luttant contre la Chasteté* (South Kensington et Hampton Court). Tandis que le cortège triomphal (avec les mêmes acteurs que précédemment, mais plus ou moins modifiés), continue sa route, Atropos vient frapper la Chasteté, qui tombe à la renverse. En tête du cortège figure « Chipion l'African » [1].

II. B. Le *Triomphe de la Mort*. Sur le char, trônent Atropos, Lachesis et Cloto, occupées à filer, à dévider et à couper : « Cloto colum baiulat, net Lachesis, Atropos occat [2] .» La Chasteté est étendue, morte, sur le devant du char qui est attelé de quatre buffles. Tout alentour, se passent des scènes de carnage : ce ne sont que morts ou mourants. Au premier plan, un guerrier, portant la massue « Persécution », frappe, en courant, de la lance « Revanche », un empereur étendu sur le sol. Au fond, « Accident » et « Fortudio (*sic*) » renversent d'autres personnages.

III. A. *La Renommée triomphant de la Mort* [3]. La Renommée s'avance, en volant et en sonnant de la trompette, contre Atropos, qui tombe foudroyée sous les roues du char, avec Lachesis et Cloto, en compagnie de l'Empereur et du Pape.

III. B. Le *Triomphe de la Renommée* [2]. La déesse, debout sur son char, attelé de quatre éléphants, le regard baissé, tient de la gauche la trompette. A ses pieds, Atropos assise se lamente. Une foule immense — grands personnages à cheval, rois, reines, guerriers de toutes sortes — fait cortège

1. L'exemplaire de Hampton Court offre quelques variantes, telles que « Chipin l'Afican », au lieu de « Chipion l'African ». Cf. E. Müntz, *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 544.
Inscriptions :
Combien que l'homme soit chaste et tout pudique...
Celibis abscindunt nervos et fila sorores
Nec durat fragili vita pudica (morte) solo
Sanior ac longa poterit valetudine celebs
Esse, heu tandem singula cadunt.

2. Clotho, Lachésis et Atropos figurent sur une tapisserie de la collection de Mme de Bastard, représentant la *Condamnation de Banquet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. I, p. 72).

3. Inscriptions :
La Mort mord tout, mais clère Renommée....
Omnia mors mordet, sed morte fama triumphat
Cetera mordentem sub pede fama premit
Egregium facinus post mortem suscitat ipsa,
Nec scit letheos inclita fama lacus.

à la Renommée. Jules César l'accompagne, le glaive à la main, l'aigle impériale à deux têtes sur la poitrine. A sa suite, une femme tient également une épée dressée. De l'autre côté du char, on voit Pompée le Grand, portant une lance à pennon semé d'yeux, et Fabius Maximus. Dans le fond, à gauche, sortent de leurs tombes les héros de l'antiquité : Pâris, le roi Priam, Ménélas, Hercule, Jason, Pir (rus) et « Lucressia » ; puis, les chevaliers de la Table-Ronde : Artus, « Tietban (Tristan) », Charlemagne et Roland ; enfin, Caton, « Galudio » (Claude) et « Nero ». Au fond se dresse le Colisée de Rome.

IV. 1. Le *Triomphe du Temps* (Hampton Court; voy. notre planche hors texte). Cette composition exagère à plaisir le mouvement et la dislocation. Les motifs les plus caractéristiques sont, dans le haut, les signes du Zodiaque (notre pièce montre les Gémeaux, l'Écrevisse et le Lion, accompagnés des Heures qui courent, dans des attitudes très pittoresques). Le char de la Renommée, qui est assise en une pose pleine d'abandon, se dirige sur le spectateur, disposition des moins heureuses ; il a l'attelage traditionnel : des éléphants ; des chevaliers bardés de fer l'accompagnent. Le char du Temps, de son côté, est traîné par des chevaux ailés qui s'élancent au galop. Le Dieu, chenu, voûté, bien que son dos soit garni d'ailes puissantes, s'appuie sur un bâton ; devant lui est assise la Renommée vaincue [1].

Étranger à toute notion de perspective ou d'ordonnance (ses compositions forment souvent un fouillis inextricable), l'auteur excelle à créer des figures tour à tour suaves et fières. Ses femmes, au visage d'un galbe irréprochable, charment par un mélange de douceur et de dignité. Ses figurines nues d'Amours sont parfaites comme modelé et comme attitudes ; l'artiste de race se révèle dans le contraste entre Cupidon, assis sur le devant du char de la Chasteté, enchaîné, tout dolent, et les « putti » insouciants qui conduisent l'attelage. Le type des hommes satisfait moins, en dépit de leur fougue et de leurs panaches ; le réalisme flamand s'y donne trop carrière : ce ne sont que bouches ouvertes pour crier, expressions renfrognées ou triviales. Une des plus jolies trouvailles du maître consiste à faire défiler deux fois les mêmes acteurs et les mêmes groupes, mais dans des attitudes différentes, finement nuancées. Prenons Cupidon : d'abord il s'élance, furibond, hors de son char ; puis nous le voyons assis captif, mais non encore

1. L'inscription supérieure débute par un quatrain français.

Quoique Fame inclite et honorée...

L'inscription inférieure est conçue comme suit :

Temporibus fulcor quantumlibet inclita fama
Ipsa me clauserunt tempora sera piam.
Quid prodest vixisse diu cum fortiter Evo !
Abdidit in latebris jam me tempus edax.





découragé, retournant la tête par un mouvement mutin; finalement, il s'abandonne au désespoir et n'a même plus la force de lever les yeux. C'est à de telles combinaisons, c'est à une telle recherche de l'alternance et du rythme, que l'on reconnaît les tempéraments véritablement artistes. Pétrarque n'eût-il inspiré que les charmantes variations contenues dans notre double tenture qu'il faudrait encore bénir sa mémoire. La suite du Kensington est, en outre, une merveille d'exécution. On y admire tout ensemble l'éclat et l'harmonie de la couleur, les fines dégradations de tons, le velouté des carnations. Seuls, au XVIe siècle, les ateliers de Bruxelles étaient organisés pour produire des chefs-d'œuvre pareils.

Aux tapisseries de Hampton Court et du Kensington, se rattachent, comme conception, sinon comme composition, les deux pièces de la collection du comte Paul Durrieu (achetées il y a quelques années, à l'hôtel Drouot).

I. *Le Triomphe de la Mort.* A gauche, on voit le char de la Chasteté dont l'attelage — quatre licornes — vient de s'abattre. La Chasteté chancelle sur le char, en se retenant en vain du bras droit à une colonne qui se brise. Elle succombe sous les coups des Trois Parques, qui, vêtues d'amples manteaux flottants, glissent dans l'air, au-dessus d'elle, en formant un groupe superbe. Autour du char, des Vertus personnifiées, la « Constance » et l'« Honesteté », sont renversées à terre. Au centre de la composition, et au premier plan, attaquant et le char et les Vertus à coups de massue, paraît un guerrier armé de toutes pièces et appelé « Débile »; puis, au-dessus de lui, une femme « Poplécie » (apoplexie), armée d'un bouclier. Le dernier plan, à cet endroit, est occupé par un château fort couronnant une montagne, à droite duquel on lit sur une banderole : « Mors vincit pudicitiam. » Cette inscription, en lettres gothiques, comme toutes les autres, est la seule de la tapisserie qui soit en latin et non en français. La partie droite est consacrée au Triomphe de la Mort. Un groupe de femmes et de guerriers, richement vêtus et empanachés, représentent les maladies : « Accident », « Gravelle », « Equilancie » (inscription répétée deux fois). Suit un char qui porte les Trois Parques, disposées sur deux rangs. Au-dessous, en avant, sont assises, à côté l'une de l'autre, « Cloto » et « Lachesis » qui filent. Au rang supérieur, derrière elles, « Atropos » tient dans ses mains des ciseaux et une tête de mort. La tapisserie s'arrête malheureusement aussitôt après le char et l'on n'aperçoit que la croupe des buffles qui le traînent. Tout à fait à droite, au premier plan, se montre une Renommée dont la trompette a été emportée par la coupure du panneau. — Les personnages sont de grandeur naturelle ou un peu au-dessous.

II. Le *Triomphe de la Divinité.* Un char, vu exactement de face, s'avance droit sur le spectateur; il est traîné par le bœuf de saint Luc et le lion de saint Marc, tous deux dessinés en raccourci. Sur le bœuf est assis l'ange de saint Mathieu, et sur le lion se dresse, ouvrant les ailes, l'aigle de saint Jean. A droite et à gauche de l'attelage, marchent des saints ou des apôtres, parmi lesquels saint Pierre, et un personnage vêtu de rouge

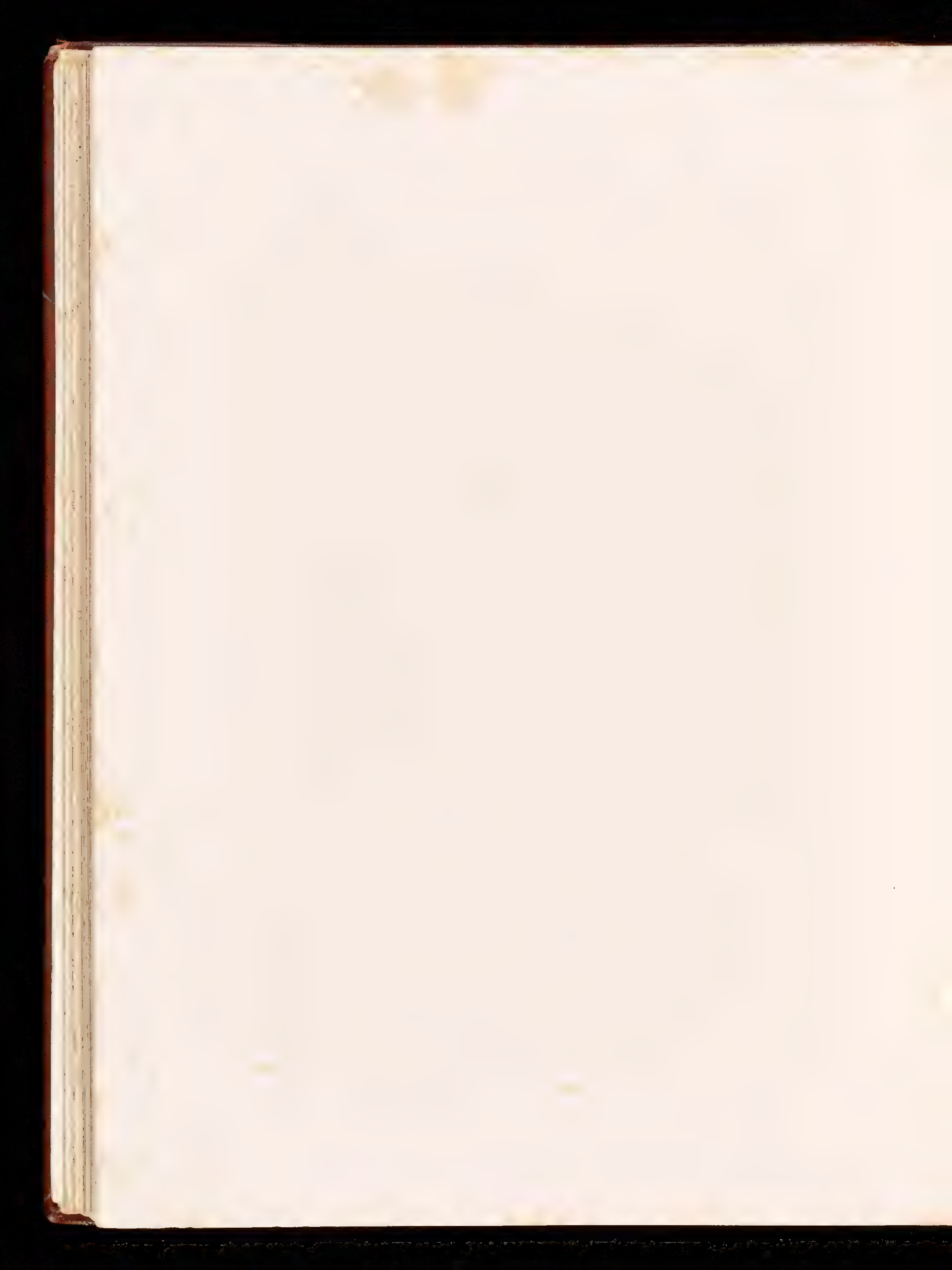


LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Tapisserie flamande du XVIe siècle. (Garde-Meuble Impérial de Vienne.)

à l'instar d'un cardinal (saint Jérôme). Le char est surmonté d'une sorte de gloire circulaire à fond jaune, encadrant l'image de la Trinité, représentée sous la forme de trois vieillards revêtus du costume impérial, assis sur la même ligne et absolument semblables l'un à l'autre. — Ce panneau ne porte aucune légende.

Au Garde-Meuble Impérial de Vienne six tapisseries, du début du XVIe siècle (l'inventaire les place, à tort, à la fin du XVe), illustrent les Triomphes dans une donnée fort indépendante. Autant le groupement est touffu dans la tenture du Kensington, autant, ici, les figures sont espacées. Nous avons





affaire, non seulement à un autre artiste, mais encore à une autre École, donnant à l'idée la préférence sur la forme[1].

I. Cupidon, les yeux bandés, les pieds armés de serres, comme dans le *Triomphe de la Chasteté* de Giotto, et dans le « cassone » de la collection Landau, se tient sur son char, qui est traîné par deux colombes, deux boucs et deux sirènes. Uranie, portant la harpe, aide à tirer. Au premier plan,



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Gravure française du xvi[e] siècle, d'après les *Figures de la Bible*. (Cabinet des Estampes.)

Pyrame et Thisbé sont étendus sur le sol. Puis, ce sont : Volupté versant quelque parfum sur les boucs et sur les roues, Hérodiade, Salomon, Samson, Hercule, Hélène, Pâris et Jason. Derrière le char marche « Oysiveté ». Une légende française, en caractères gothiques et qui n'a de poétique que le mètre, accompagne la tapisserie :

Par Cupido, d'amours le dieu immonde,
Qui de son arc a faict plusieurs effors
Soyez vaincus les preux hardis et fors
Et les plus grans représentant le monde.

1. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses*, 1883, t. I; 1884, t. II, p. 206-208, avec gravures. — La tenture vient de la succession de l'empereur François I[er] (†1765). Sa hau-

II. La Chasteté tient une colonne et une palme; elle a pour voisines deux licornes et une colombe blanche. En avant, marche une Vestale, portant un cierge et une palme. Aux roues de devant, s'empressent Abstinence et Tempérance; aux côtés du char, marchent Hippolyte, Lucrèce, Hippo et Déiphile, etc.

Voyant le monde ainsy mys et vaincu
Par le moyen qui n'a point chaste esté
Pour batailler prent armes Chasteté
Qui Cupido dompte soubz son escu.

III. Cette scène a pour actrices les Trois Parques. Pandore, tenant la boîte d'où sortent des serpents, aide à tirer le char, qui est attelé de buffles. Sous les roues, gisent la Chasteté et l'Innocence. Derrière le char, s'avance Vieillesse.

Puis Atropos et ses deux seurs fatailles
A Chastete sans rigele (*sic*) et sans compas
Viennent ouvrir le mortel dernier pas
Pour démonstrer leurs puissances totalles.

IV. Derrière la Renommée, qui tient une trompette à quatre embouchures, s'avancent Homère, Cicéron, Virgile, etc., et, du côté opposé, Charlemagne, en costume impérial, Aristote, Alexandre le Grand, etc. Sur le sol, gisent les Trois Parques.

De terre vient la haulte Renommée
Pour Atropos et ses deux seurs renger
Car Chasteté elle a voulu venger
Par son povoir comme dame extimée.

V. Le Temps, assis, une horloge à la main, une couronne en tête, a, au-dessus de lui, le Zodiaque. Deux cerfs blancs, un corbeau et un coq servent d'attelage. A côté du char, marchent Adam, Mathusalem, Noé et Nestor. Sous les roues du char est étendue la Renommée.

Le Temps esmeu apres noises de bas
Vieil et cassé sans craindre aucun port d'armes
A Renommée a faite (*sic*) plusieurs alarmes
Et du plus hault il la remise au bas.

VI. La Trinité siège, dans les airs, sur un char tiré par les symboles des Évangélistes. Autour d'elles se montrent les Pères de l'Église. Les roues écrasent les Parques, la Renommée, l'Amour, le Temps et la Chasteté.

Soubz le pouvoir des puissances encloses
Trois indivis par divine unité
Regnant la hault au lieu de la Trinité
Mectent à fin et domptent toutes choses.

Le dessinateur des cartons d'une autre tenture, en cinq grandes pièces, conservée au Palais Royal de Madrid (un Flamand du milieu du XVIe siècle, familiarisé avec la Renaissance italienne), donne à la conception de Pétrarque

teur moyenne dépasse 4 mètres, sa longueur 5 mètres, sauf pour le nº V, qui ne mesure que 4ᵐ 50. Nous reviendrons plus loin sur les analogies que les tapisseries de Vienne présentent avec les *Figures de la Bible*, gravées sur bois en France vers la fin du XVIe siècle.





un souffle, un élan et une chaleur qu'aucun interprète n'avait soupçonnés avant lui. La recherche du mouvement y est poussée à l'extrême. Autant le peintre des tapisseries du Kensington et de Hampton Court se complaisait dans les groupements touffus, autant celui des tapisseries de Madrid excelle à détacher les groupes et à donner à la composition une allure dramatique. Les chars ne s'avancent plus sur le sol : ils volent à travers l'espace, sem-



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
Tapisserie flamande du XVIe siècle. (Garde-Meuble Impérial de Vienne.)

blables en cela aux chars représentés par le graveur des *Planètes;* nous avons donc une partie céleste et une partie terrestre. Et puis quelle richesse dans l'invention et la caractéristique de chaque divinité ! Il est vrai que les figures, à la fois prétentieuses et vulgaires, mi-flamandes, mi-italiennes, n'ont plus la souveraine distinction de celles des tapisseries antérieures. — Bien que nos planches fassent passer sous les yeux du lecteur deux de ces tapisseries, nous ne pouvons résister au plaisir d'analyser du moins les qualités maîtresses de toute la suite[1].

1. D'après les renseignements que nous devons à l'obligeance de M. le comte de Valencia de Don Juan, directeur de l'*Armeria*, ces tapisseries mesurent : I. Haut., $4^{m}04$, larg., 6^{m}. — II. Haut., $4^{m}10$, larg., $5^{m}32$. — III. Haut., $4^{m}12$, larg., $5^{m}40$. — IV. Haut., $4^{m}20$, larg., $5^{m}97$. — V. Haut., $4^{m}03$, larg., $5^{m}30$.

I. L'Amour, debout sur un globe de verre et levant la main droite, qui vient de décocher une flèche, occupe un char attelé de quatre Pégases s'élançant à travers les airs. Derrière lui, est assise une femme, passablement déhanchée, une Bacchante plutôt qu'une Vénus, le front orné d'une couronne, un collier de fleurs au cou, un flambeau à la main. L'attelage impétueux s'élance vers le temple de la « Pénitence ». Deux hommes barbus, au masque de satyres, armés de thyrses et de torches, courent ou plutôt volent comme des furies à la suite du char. La partie terrestre de la composition a moins de fougue. A gauche, c'est un essaim d'hommes et de femmes, aux costumes prétentieux, qui s'avancent posément, en portant des torches. Au centre, on voit Pan avec sa syrinx, une Bacchante échevelée, deux petits génies nus, dont l'un chevauche un bouc. La droite est consacrée à une série d'épisodes bien connus : Cléopâtre s'endormant, un aspic sur le sein, tandis qu'Antoine s'élance vers elle ; David jouant de la harpe devant Bethsabée, Thisbé se précipitant sur l'épée de Pyrame, étendu devant elle, et une masse d'autres motifs. Chaque acteur, remarquons-le, est armé d'une torche, ou plutôt d'un lampadaire en métal, richement ouvragé. Au fond, l'on aperçoit, sur la mer, Neptune tenant d'une main une de ces mêmes torches, de l'autre main son trident. — La bordure se compose de fleurs.

II. La Chasteté, trônant sur un char tiré par quatre licornes ailées, à jambes et à queue d'éléphant, tient de la main gauche un drapeau blanc, dont la hampe supporte de menus branchages ; à ses pieds, se trouvent deux ruches, auprès desquelles volent quelques abeilles. A un pivot fixé à l'avant du char, sont enchaînés l'Amour, qui se tortille, et Vénus, les mains liées derrière le dos. Dans son vol rapide, vertigineux, le char roule vers un temple auguste. Le cortège se compose d'hommes, aussi bien que de femmes, s'avançant d'une manière incohérente. Deux des femmes tiennent des lis ; une autre, portant également un lis, verse l'eau d'une aiguière dans un bassin ; puis, ce sont des hommes barbus, se tordant et geignant, les mains liées derrière le dos, des entraves aux jambes. Plus à droite, on reconnaît Judith, couvrant des plis de son ample robe la tête d'Holopherne, Lucrèce (ou Didon) se perçant d'un poignard. A l'arrière-plan, ce n'est qu'agitation et confusion : chevaliers brandissant des lances, piétons armés de branches de laurier. La chute du char de l'Amour complète ce drame.

III. Le Squelette, — une branche de houx dans une main, la faux dans l'autre, un hibou perché sur son épaule gauche, — trône sur un cercueil ouvert, posé sur un char que traînent deux dragons horribles, ayant en croupe les Trois Parques qui brandissent une quenouille. La Chasteté est





étendue à ses pieds. Les quatre roues ont pour moyeux des têtes de mort et pour rayons des tibias. Dans le bas, à gauche, s'avancent en courant des femmes, la tête baissée, les poignets attachés par des rubans. Vers le milieu, d'autres femmes tendent les mains en gémissant ; plus loin, une femme assise lève la coupe qu'elle vient de remplir avec une aiguière ;



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Tapisserie flamande du XVI[e] siècle. (Musée des Arts industriels de Berlin.)

une de ses voisines laisse échapper une massue. A l'extrême droite, c'est un prêtre, reconnaissable à sa tonsure, qui s'enfuit ; près de lui, un gueux, puis une sorte de messager, aux vêtements ornés de crânes et de tibias, sonnent de la trompe. A remarquer également, à l'arrière-plan, une vieille qui se hâte, appuyée sur ses béquilles, et un enfant qui court les bras en l'air. Dans le lointain, on aperçoit le char de la Renommée, tombé à terre, et, sur le rivage de la mer, une foule qui se précipite vers un vaisseau prêt à mettre à la voile. Originale si l'on veut, cette composition manque de pathétique et même de portée.

IV. Sur un char léger, sans roues, et que quatre éléphants ailés emportent à travers l'espace vers un temple, vole la Renommée, une palme dans la droite, dans la gauche une trompette à large pennon, dans laquelle elle souffle avec frénésie. Tout est mouvement en elle ; ses draperies flottent au vent. A ses pieds, sur un prolongement du char, est étendu le squelette, aux ailes déplumées comme celles d'une chauve-souris ; sur ses genoux légèrement ployés est perché le hibou, oiseau des ténèbres et des funérailles; en travers est posée la faux. Dans le bas, un brillant cortège marche posément, des palmes à la main, du feuillage dans les cheveux. Le peintre, mieux inspiré que Pétrarque, n'a pas oublié ses confrères les artistes : ici, c'est Pygmalion portant la statue qu'il vient de modeler; là, on voit un vielleur et un violoniste, David jouant de la harpe, ou encore un peintre, le pouce de la main droite passé dans sa palette. Une femme, les yeux baissés, richement habillée d'une robe à longue queue, tient de ses deux mains une grande pique, sorte d'étendard, au sommet duquel est attachée par son embouchure une mince trompette. Viennent ensuite, marchant d'un pas décidé, des guerriers portant casque ou diadème, et couverts d'armures ou de vêtements ouvragés. Au second plan, sur le bord du talus, s'agitent les personnages du groupe de la Mort, qui viennent de s'effondrer sur le sol. Le fond représente un petit bois traversé par un chemin étroit, dans lequel s'engage un voyageur; plus loin, une ville s'échafaude au bord de l'eau. — On voit dans quelles proportions le peintre des cartons a élargi le cadre dressé par Pétrarque. Quel dommage que ce demi-Romaniste ne sache plus ni donner du rythme à son ordonnance, trop heurtée, ni mettre dans ses figures, décidément trop vulgaires, avec des mouvements ultra-dramatiques, du charme ou de la majesté.

V. Ici encore la composition est trop hachée : ce ne sont que groupes incohérents, figures déclamatoires. Saturne, ailé, debout au milieu d'un disque orné des signes du Zodiaque, le ventre ceint de feuillage, le bas des jambes muni de talonnières, étreint de la droite un petit enfant nu, tandis que, de la gauche étendue en avant, il tient une faucille; son pied gauche repose sur une sorte d'horloge. A l'avant du char, qui est entouré de frondaison, se dresse un coq noir, le bec ouvert. L'attelage se compose de deux couples de cerfs noirs ailés. Un génie barbu les précède en volant. A terre, au premier plan, est étendue la Renommée, les yeux clos, tenant encore de la gauche sa trompette. A gauche, s'avancent les quatre Saisons : le Printemps, un adolescent, des fleurs à la main ; l'Été, une matrone, des épis dans les cheveux ; l'Automne, un homme d'un certain âge, à la barbe noire, au regard vif, au front couronné de pampres ; l'Hiver, une vieille toute ridée,

tenant une chaufferette. A droite, un groupe de femmes, assises à terre, s'occupe de divers travaux.

Une variante du *Triomphe de la Renommée* nous est offerte par une tapisserie conservée au Musée d'Art industriel de Berlin (la tenture n'est pas complète et la bordure a été entièrement refaite). Ici nous avons affaire à une composition flamande ou française, datée du second quart du XVIe siècle et contenant d'excellents portraits. Notre gravure (en sens inverse de l'original) nous dispense de décrire cette pièce, qui n'a déjà plus le charme de celles du Kensington et qui n'a pas encore le brio de celles de Madrid. Bornons-nous à y signaler la présence de Sara, de Débora, du roi Artus, etc.



LE TRIOMPHE DU TEMPS
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale. Fonds français, n° 12424, fol. 137 v°.)

C'est également au *Triomphe de la Renommée* qu'est consacrée une tapisserie du Vatican. Le char qui portait la Mort est renversé : une chouette se perche sur sa faux devenue inutile. Une Renommée ailée ouvre la marche, en sonnant de la trompette, et en tenant en main un rameau en signe de triomphe. A sa suite se presse une foule nombreuse d'hommes et de femmes qui, dans leur course rapide, renversent les trois Parques et s'avancent joyeux, à pied où à cheval, vers le temple de Mémoire, circulaire et entouré de portiques. Tous ont des couronnes sur la tête et des palmes à la main. Un de ces hommes emporte sur son dos une femme nue, par allusion, peut-être, à l'enlèvement mémorable des Sabines.

Une autre tapisserie, jadis exposée à Rome, reproduit le même sujet, avec cette différence que la Renommée tient un étendard et une trompette.

Le Temps est réduit à l'état de squelette, que traînent deux éléphants ailés [1].

On trouvera, dans le catalogue placé à la fin de notre volume, des notes sur une tenture des *Triomphes* récemment acquise par l'empereur d'Allemagne.



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Impériale de Vienne, n°s 2581-2582.

Non moins brillants que les tapissiers sont les miniaturistes français ou flamands. Plus attachés à l'idée qu'à la forme, ils s'attaquent directement au texte de Pétrarque, sans toutefois renoncer à la mise en scène traditionnelle, et en tirent une foule de motifs inattendus, véritablement pittoresques. Un trait commun à la presque totalité de ces artistes, c'est leur prédilection pour le commentaire de Bernardo Illicino : sans relâche ils lui donnent la préférence sur l'œuvre originale.

Sauf de rares exceptions, c'est à Paris qu'ont pris naissance les manuscrits français de Pétrarque. Leurs décorateurs étaient visiblement en contact avec les graveurs de la même capitale ; peut-être aussi avec les peintres de cartons de tapisseries. De là un chassé-croisé d'influences, d'emprunts et, disons le mot, de plagiats, dans lequel il n'est pas facile à l'historien de s'orienter. L'on se passait ou l'on se prenait une idée, un modèle, sans se soucier des droits de la propriété artistique.

Nous commencerons notre revue par la belle série de miniatures faisant partie de la Bibliothèque Nationale de Paris.

1. Barbier de Montault, *Inventaire des Tapisseries de haute lisse conservées à Rome;* Arras, 1879, p. 64.

Le manuscrit 223 du fonds français (début du XVIe siècle[1]) contient de grandes compositions, d'un coloris très frais, mais passablement banales et sans accent. Signalons, dans l'illustration de la Chasteté, l'absence complète du sexe masculin; dans celle de la Renommée (qui souffle dans deux trompettes), le double groupe des guerriers et des philosophes; dans celle du Temps, les quatre Saisons et les signes du Zodiaque (que l'on retrouve également dans plusieurs suites de tapisseries). Les Saisons nous arrêteront un instant : la caractéristique en est particulièrement pittoresque; nous y voyons un homme nu, barbu, courant, une faucille dans une main, une poignée d'épis dans l'autre[2]; un adolescent couronné de pampres ; une femme du peuple portant un panier au bras et sur l'épaule un faisceau de branches chargées de fruits rouges; enfin une femme de haute condition, vêtue d'une large robe bleue et coiffée d'une étoffe rouge. Le Temps lui même — un homme entre deux âges, — coiffé d'une sorte de bonnet de docteur, tient en laisse quatre mules blanches (au lieu de cerfs). La Divinité, enfin, dans son cortège triomphal, mène son char, attelé des symboles des Évangélistes, tandis que les Pères de l'Église poussent aux roues, par-dessus une masse de cadavres : la Chasteté, la Mort, etc.



CATON OBLIGEANT LES AGENTS DE SYLLA A RESTITUER L'ARGENT
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Impériale de Saint Pétersbourg.)

De la même officine parisienne sortent trois manuscrits ornés de minia-

1. Paulin Pâris, *Les Manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, t. II, no 2833.

2. Ce motif se retrouve presque textuellement ans l'édition de Barthélemy Vérard (1514) et dans le manuscrit 12424 du même fonds, dont il est question ci-après. Le *Triomphe de la Renommée* également offre une incontestable parenté dans les deux manuscrits.

tures quasi identiques : l'un, à la Bibliothèque Nationale de Paris (fonds français, n° 12424), le second à la Bibliothèque Impériale de Vienne (n°s 2581, 2582), le troisième à la Bibliothèque Impériale de Saint-Pétersbourg. Ces



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale. Fonds français, n° 22541.

miniatures, à leur tour, qui ne diffèrent entre elles que par les détails (tel geste est modifié, tel personnage, imberbe dans un manuscrit, devient barbu dans l'autre, etc.), sont à rapprocher de l'édition imprimée à Paris en 1514, chez Barthélemy Vérard. Prenons le *Triomphe du Temps*, avec les quatre Saisons qui courent à côté du char : la composition est la même dans les trois manuscrits et dans l'imprimé. Pareillement, le *Triomphe de la Renommée* est identique dans les manuscrits de Vienne et de Saint-Péters-

bourg. Autre rencontre : dans l'exemplaire de Vienne (t. I, fol. 1 v°), le Songe de Pétrarque rappelle la gravure de Vérard, que nous publions plus loin : on y voit le poète couché sur le dos, enveloppé d'une longue robe au col d'hermine,



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale. Fonds français, n° 22541.

et près de lui un fantôme, à jambes humaines, dont le corps, à partir des cuisses, est fait d'écorces d'arbres, du milieu desquels émerge une tête; dans le haut paraît le char de l'Amour, traîné par deux chevaux blancs, tout comme dans la gravure.

Le manuscrit de Paris, comprenant le second volume des *Triomphes*, se caractérise par la profusion de l'or et par l'abondance des ornements,

empruntés à la Renaissance. Le style en est clair et limpide, mais sans ressort aucun, en tant que pensée; sans chaleur aucune, en tant que coloris : ici, c'est un cavalier qui en pourfend un autre, dont le cheval s'est abattu; là, c'est un combat très vague, ou bien des guerriers qui naviguent, ou des bourgeois qui chevauchent (tout cela à propos de la Renommée !), ou de grands personnages qui se rencontrent. Bref, — et telle est la loi de toutes les illustrations surérogatoires inspirées par le commentaire de Bernardo Illicino, - toutes ces représentations manquent de sel et de saveur. Notre gravure hors texte reproduit le *Triomphe du Temps*. (Le *Triomphe de la Divinité* manque dans le manuscrit.) — Un trait distinctif de l'enlumineur, c'est son admiration pour les héros de Rome et en particulier pour Caton d'Utique[1].

Le manuscrit de Vienne[2], le plus richement illustré des trois, contient quatre-vingt-six miniatures, à pleine page, pour le tome I, et soixante-cinq pour le tome II.

Quant au manuscrit de Saint-Pétersbourg[3], il n'est orné que de douze miniatures.

Dans le manuscrit n° 22541[4] du même fonds (commencement du XVIe siècle), l'enlumineur a prodigué l'or, en l'associant à des couleurs d'une tonalité assez vive : rouge, vert et autres, ce qui ne l'a pas empêché de laisser une certaine douceur aux carnations. Les costumes appartiennent à la première partie du règne de François Ier. Six miniatures illustrent les

1. Voici la liste des sujets qu'il a représentés dans ce second volume. — Le *Triomphe de la Renommée*. — Paul-Émile battant les Macédoniens. — Combat devant une ville. — Un Chevalier sur un cheval blanc. — Combat naval. — Caton et Munatius. — Personnages conversant. — Personnages discutant. — Caton rejoignant Pompée. — La Mort de Caton. — Paul-Émile et Persée. — Un Camp. — Cicéron donnant la main à un chevalier qui fléchit le genou. — Magus Cillon tuant Marcus Marcellus. — Attilius et Manlius. — Attilius refusant de rester parmi les Romains. — La Mort de Crassus. Cincinnatus (?). — Camille combattant contre un Gaulois. — Titus Manlius Torquatus poursuivant les ennemis. — Manlius Capitolinus défendant le Capitole contre les Gaulois — Duilius battant les Carthaginois. — Lucius Cornelius Sylla combattant Jugurtha. — Exploits du centurion Scena. — Flaccus s'emparant de Capoue. — Metellus et un chevalier couronné. — Vespasien, à cheval, rencontrant une femme qui s'arrête (ne serait-ce pas la légende si connue sous le titre de la *Justice de Trajan* ?). — Hostilius faisant mettre à mort Metius. — Le *Triomphe du Temps*, avec les quatre Saisons.

2. *Tabulæ Codicum manuscriptorum*, t. I, p. 103. Ce manuscrit passe, à tort, pour avoir appartenu au roi René; il date incontestablement du commencement du XVIe siècle, non du XVe.

3. *Revue des Sociétés savantes*, 5e série, 1873, t. III, p. 262. Voici la liste des miniatures. — Fol. 2, le *Triomphe de la Renommée*. — Fol. 29, Caton obligeant les agents de Sylla à restituer l'argent (reproduit ci-dessus). — Fol. 113, un Guerrier dans un char traîné par quatre lions. Fol. 134, Scène de combat. — Fol. 145, Combat naval. — Fol. 160, Scène de combat. — Fol. 171, le Sacrifice d'Abraham. — Fol. 212, Combat de cavaliers. — Fol. 225, sept Personnages debout, discutant. — Fol. 242, sept Personnages debout discutant. — Fol. 249, neuf Personnages, dont un roi, discutant. — Fol. 306, le *Triomphe du Temps*. — Fol. 313, le *Triomphe de la Divinité* (le char a pour attelage les symboles des Évangélistes).

4. *Catalogue La Vallière*, 1783, t. II, p. 502. — Labarte, *Histoire des Arts industriels*, t. III, p. 260. — Ce manuscrit a été exécuté pour Anne Malet, fille de l'amiral de Graville et femme de Pierre de Balzac d'Entraigues. — Notre gravure (p. 101) reproduit la partie inférieure de la miniature du folio 188.


Ulcune chose enclose dedens
les speres nest regardee en
si grande cure et admiration
comme lhumaine operation
de lhomme se commue de lestat mort
et transitoire et immortel et perpet
Et na eu origine ne nayssance cest
admiration et ebahissement de pe



six Triomphes. Comme nos gravures reproduisent les deux premières, nous nous bornerons à quelques notes succinctes sur les autres. Des deux buffles qui traînent le char de la Mort, l'un est roux, l'autre brun. La



LE TRIOMPHE DE LA DIVINITÉ
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale. Fonds français, no 22541, fol. 201.)

Mort — un squelette armé d'une flèche — piétine le cadavre de la Chasteté; sur le sol gît un amas d'autres cadavres. Au fond, la Mort, montée sur un buffle, lance du haut d'un rocher une pluie de flèches blanches contre le cortège de la Renommée. Dans la scène suivante, c'est Pégase (substitué ici aux éléphants traditionnels) qui traîne le char. Trait digne de remarque (et signe des temps) : ce sont les savants qui se prélassent au premier rang; les

guerriers sont relégués au fond. Dans l'encadrement de l'avant-dernière miniature, consacrée au Temps, il faut signaler de jolis « putti » en grisaille. La Divinité est symbolisée par la Trinité, assise dans une gloire — avec le Saint-Esprit représenté par une colombe, — au milieu de chœurs d'anges. L'enlumineur s'est efforcé de renouveler la mise en scène en développant le paysage; il est impossible de nier qu'il n'ait réussi par cet artifice à donner une certaine grandeur, par exemple au *Triomphe de la Divinité* (gravé p. 225).

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR (FRAGMENT
Miniature française du XVI[e] siècle.
(Bibliothèque Nationale. Fonds français, n° 594.

La plus indépendante de ces interprétations est celle du manuscrit n° 594 (ancien fonds français, n° 7079) : les « Triomphes, translatez à Rouen du vulgaire ytalien en françoys[1] ». Ses miniatures nous captivent par l'originalité de la mise en scène, sinon par la distinction du style (les physionomies sont molles et monotones, sans la moindre vivacité). Chaque Triomphe est divisé en deux tableaux se faisant face. L'action se trouve ainsi dédoublée : la première composition représente d'ordinaire un combat, la seconde un triomphe.

Les deux premières miniatures nous offrent, d'une part, l'écu de France, de l'autre l' « Acteur » (c'est-à-dire Pétrarque), dormant, dans un verger; puis le *Triomphe de l'Amour*, se dirigeant vers le temple de Vénus (voir notre planche hors texte). Après cette entrée en matière commence l'illustration proprement dite de chacun des six chants.

I. A. Vénus, nue, ses longs cheveux dorés lui tombant jusqu'aux pieds, tient une petite torche enflammée, sous le portique d'un temple orné de

1. Paulin Pâris, *Les Manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, t. V, p. 113. — Quelques-unes des miniatures de ce manuscrit sont reproduites dans *Les Arts somptuaires*, de Louandre (t. II, pl. 91, 92, 93; texte, t. II, p. 202-203). — Cf. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits*, t. I, p. 123.



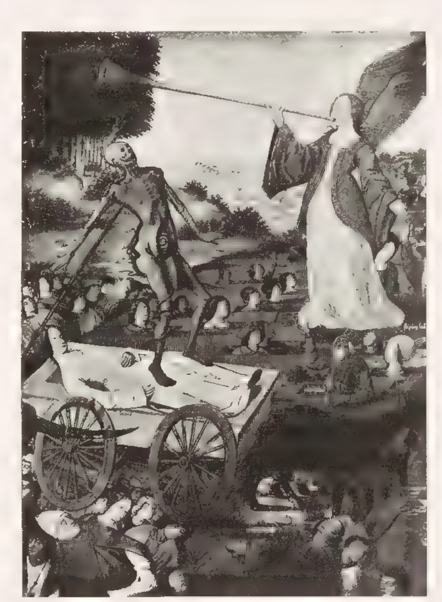
PÉTRARQUE ENDORMI ET LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

Miniature française du XVI[e] siècle

Bibliothèque nationale de Paris. Fonds français N° 594



bas-reliefs dans le style Renaissance. Devant la déesse défile « Cupido », les yeux bandés, sur un char traîné par quatre chevaux blancs ailés, à savoir « Imprudence, Intempérance, Injustice, Folle Hardiesse ». Près de lui, se montrent : Jupiter, la couronne en tête, les foudres dans la gauche, le sceptre dans la droite; Neptune, également couronné, Pluton et d'autres personnages; à gauche, Jules César, les bras croisés, portant la couronne impériale; derrière lui, Cléopâtre, Octavien, Néron, « Lavia », Sabina, Faustina et Anthonius, Déjanire et Héraclès tenant sa massue et couvert de sa peau de lion; Hélène et Pâris, Médée et Jason, « Sardanapalus » filant à la quenouille; tout à fait à droite, « Narcissus », se mirant dans l'eau, et « Equo » (Écho), les mains jointes, à côté de lui; Amon et Thamar, Judith, tenant en l'air la tête d'Holopherne, Pyrame, Thisbé se perçant la poitrine, Argia, Dalila coupant les cheveux de Samson, Salomon, Porcia, Brutus, Tristan, Lancelot, « Assuere », David et « Bersabée », Sichem, « Hanibal », Hérode, Rachel, Lya jetant une tête dans le feu. Au second plan apparaissent Ariadne et Thésée, Alexandre, « Phereus » et « Denis le tirant ». Au-dessus de ces derniers, on voit l'« Acteur » parlant à une ombre. Derrière Pluton, se dresse une arcade, du plus joli style Renaissance, soutenue par un pilier portant comme ornements des statues d'Amours ailés. Dans le fond, à droite et à gauche, se développe un charmant paysage, avec des eaux, des bouquets d'arbres, des montagnes.



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Miniature française du XVI[e] siècle.
(Bibliothèque Nationale. Fonds français, n° 594.)

I. B. Le même char s'avance, suivi de Cléopâtre, Jules César, Hercule, Déjanire, etc. L'Amour, cette fois sans bandeau sur les yeux, dirige une flèche contre « Laure pour Raison », qui vient au-devant de lui, à pied, vêtue de blanc, tenant son bouclier et une colonne; d'un geste elle arrête le bras de son adversaire. Derrière elle marchent « Honnesteté, Honte, le

Sens, Modération, « Sages et chenuz Pensers », Bon Vouloir, Ardent Désir d'Honneur et Tempérance, « Pourveu Pencement »; puis « Haulx Pensers et eslevées Considérations [1] ». A l'extrémité gauche, d'autres personnages, Jacob, David, se dirigent vers la droite, à la suite de Chasteté, qui a les mains jointes.

II. A. Ici, quatre licornes blanches traînent le char de Laure, qui, comme chacun sait, personnifie la Chasteté. Laure tient son écu de la gauche, sa palme et sa colonne de la droite. Sur le devant du char, Cupidon est assis, les yeux fermés, les mains attachées, posées sur sa cuisse. A droite, au premier plan, Lucrèce, en robe à ramages et à dessous rouge, marche en tête d'une troupe de jeunes filles, suivie du page Bon Vouloir. Viennent ensuite Virginie, qui brise l'arc de l'Amour, et Pandore, qui brise son carquois; César, Héraclès, etc., ainsi que les Vertus, représentées par une autre troupe de jeunes filles. A la gauche de Laure, Scipion l'Africain s'avance sur une mule. Au-dessus, paraît une troupe de Vierges. Dans le haut, s'élève le temple de la Chasteté, à l'entrée duquel est placée, sur un petit piédestal, la statue de cette divinité. Le temple fait partie d'une ville forte dont on voit les murailles, les tours et la porte.

III. A. La Mort, — un cadavre desséché, de couleur brune rehaussée d'or, — à demi enveloppée d'un drap noir, a pour monture un bœuf noir et maigre; elle tient sa faux à deux mains, prête à frapper. Au-dessus d'elle apparaît la tête hideuse d'un dragon, qui, la queue enroulée autour d'une de ses jambes, lui étreint les épaules de ses pattes de devant. La Mort marche au-devant de Laure, qui, montée sur son char, lui oppose de la main gauche son bouclier, tenant de l'autre main une palme et une colonne appuyée contre son épaule. A la droite de Laure, chevauche « Scypion l'Affrican »; derrière elle, deux anges tiennent un voile blanc; à la suite, marchent des Vierges portant des palmes et un soleil d'or. A droite, au premier plan, escortant le char, Lucrèce porte la bannière verte avec la blanche hermine; Bon Vouloir la suit; Pénélope les accompagne. A gauche, dans l'angle, on aperçoit la Chasteté devant son temple, faisant partie de la même ville fortifiée que dans les compositions précédentes.

III. B. La Mort, représentée sous le même aspect que précédemment, a vaincu Laure; elle la foule aux pieds, étendue à la manière des anciennes statues funéraires, sur un char bleu en forme de sarcophage, dont la caisse est ornée de têtes de mort séparées par des tibias en croix.

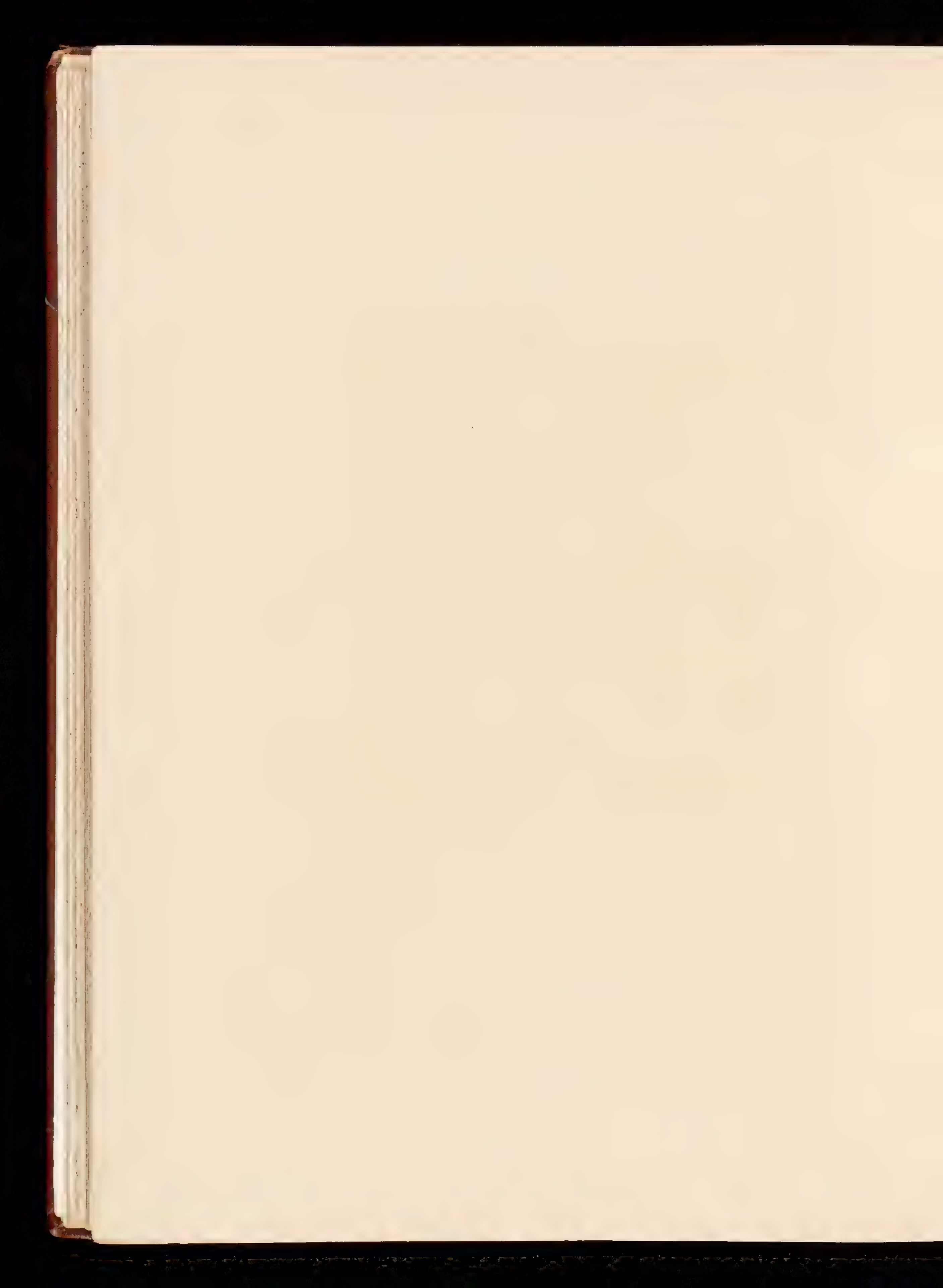
1. Les mêmes inscriptions se retrouvent dans une des tapisseries du Musée de Kensington, le *Combat de la Chasteté et de la Mort* (voy. ci-dessus, p. 208-209). Nous reviendrons ci-après sur les analogies entre la miniature et la tapisserie, qui est manifestement postérieure.



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ

Miniature française du XVIe siècle

(Bibliothèque Nationale. Fonds français, n° [illegible])



Ce char, attelé de quatre bœufs ou buffles, broie les corps qui couvrent le sol. Au premier plan, à gauche, on voit un pape ; plus loin, des hommes de moyenne condition, puis un seigneur richement vêtu d'or, un roi,



LE TRIOMPHE DE LA DIVINITÉ
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Nationale. Fonds français, n° 594.)

un cardinal, un évêque, une femme et quantité d'autres personnages.

IV. A. La Mort, représentée dans le style des danses macabres, les entrailles ouvertes, occupe le même char que dans la précédente miniature, mais elle a perdu son écharpe et laisse échapper sa faux. Le dragon aussi est frappé sans recours et siffle près d'expirer. Au premier plan, la Renommée, ailée, debout, sonne dans une grande trompette. Tout autour d'elle sortent de terre ceux qu'elle appelle : Alexandre, Scipion l'Africain, Jules César et

une foule d'autres héros. Pour la première fois, nous voyons la résurrection des morts associée au Triomphe de la Renommée.



JULIE APPRENANT LA MORT DE POMPÉE
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)

IV. B. La Renommée, brandissant sa trompette, s'avance sur un char bleu, traîné par quatre éléphants. En avant est assise la Mort, les mains liées par un lacet d'or. Le char est suivi, à gauche, par « Pompée le Grant », à cheval, tenant de la main droite une bannière bleue semée d'yeux; derrière lui marchent : Fabricius, « Catho Uticensis », « Musius Scevola », les quatre rois de Rome; puis, Virgilius, « Bouace » (Boèce), Tullius, Sénèque, « Pithagoras », Platon et Aristote. A droite, s'avancent Jules César, Octavien, Drusus, Alexandre le Grand, Brutus, Scipion l'Africain, Manlius, Fabius Maximus, Penthésilée, Hippolyte, Scipion le Vieux, Valerius, Orithie.

V. A. Dans le haut, à gauche, apparaît le soleil, personnifiant le Temps. A côté de lui, l'Aurore, en blanc, se tient entre les Heures du Jour, en blanc également, et les Heures de la Nuit, en noir. A la hauteur de sa tête sont les signes du Zodiaque, disposés en arc de cercle. Au-dessus, la Renommée s'avance sur son char, traîné de droite à gauche par des éléphants; en apercevant le Temps et l'Aurore, elle tombe à la renverse, les mains étendues en arrière et lâchant sa trompette. Près d'elle, Pompée, regardant avec tristesse l'Aurore, abandonne sa bannière qui tombe; César et Octavien se montrent pleins d'anxiété. Le char est suivi par les mêmes personnages — Penthésilée, Hippolyte, Orithie, etc.; — les regards de tous sont comme rivés sur le ciel qui les aveugle de ses rayons brûlants.



COMPOSITION ALLÉGORIQUE TIRÉE DES « TRIOMPHES »
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)

V. B. La Renommée est assise sur un char bleu, traîné par quatre

chevaux : Phlégon, noir; Éthon, d'or; Éous, blanc; Pyrous, noir. C'est le



LA MORT D'AGAMEMNON
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)



HÉRO ET LÉANDRE
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)



PYRAME ET THISBÉ
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)



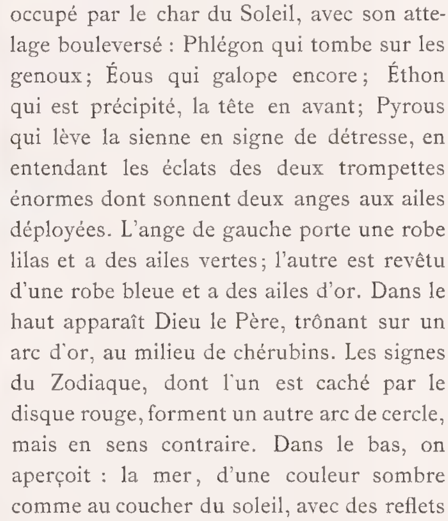
JUDITH ET HOLOPHERNE
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)

char du Soleil, que l'enlumineur, fidèle au texte de Pétrarque, a substitué au Temps. Le milieu en est occupé par un grand candélabre d'or à rehauts

rouges, formé de feuilles aux enroulements gracieux ; il est surmonté du Soleil, dardant ses rayons dans tous les sens et cachant en partie un des signes du Zodiaque, disposés en arc de cercle au-dessus de la Renommée. A droite, près du cadre, à la hauteur du Zodiaque, les Heures du Jour disparaissent après les Heures de la Nuit, qu'on n'aperçoit déjà presque plus. La Renommée se retourne pour regarder le Temps qui la remplace. Au fond, s'étendent des montagnes bleues, des buissons, des arbres; le premier plan est tapissé de petites fleurs charmantes.



ARGIA RETROUVANT LE CADAVRE DE POLYNICE
(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 5065.)

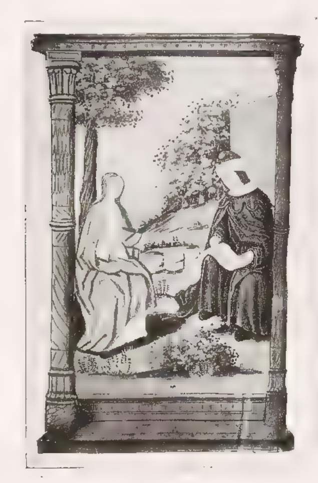


VI. A. Le milieu de la miniature est occupé par le char du Soleil, avec son attelage bouleversé : Phlégon qui tombe sur les genoux; Éous qui galope encore; Éthon qui est précipité, la tête en avant; Pyrous qui lève la sienne en signe de détresse, en entendant les éclats des deux trompettes énormes dont sonnent deux anges aux ailes déployées. L'ange de gauche porte une robe lilas et a des ailes vertes; l'autre est revêtu d'une robe bleue et a des ailes d'or. Dans le haut apparaît Dieu le Père, trônant sur un arc d'or, au milieu de chérubins. Les signes du Zodiaque, dont l'un est caché par le disque rouge, forment un autre arc de cercle, mais en sens contraire. Dans le bas, on aperçoit : la mer, d'une couleur sombre comme au coucher du soleil, avec des reflets dorés faisant ressortir les brillantes couleurs des poissons, dont les têtes sortent à la surface des flots; puis, au-dessous, des montagnes aux mêmes reflets, et des champs, où les cerfs, les sangliers, les poulains et les moutons courent en tous sens, épouvantés. Au premier plan, d'autres animaux rentrent précipitamment dans leurs terriers. A côté d'eux, cinq hommes, sortis jusqu'à mi-corps de dessous terre, soulèvent péniblement des rochers pour venir répondre à l'appel de la Divinité.

VI. B. Le char, traîné par les symboles nimbés des quatre Évangélistes, a pour escorte les quatre Pères de l'Église.

Quel dommage qu'un artiste à l'esprit si ouvert ait négligé ainsi l'étude des proportions et de la perspective, qu'il ait représenté, entre autres, les éléphants comme deux fois plus petits que les chevaux qui leur font

pendant, qu'il ignore les notions les plus élémentaires du groupement! On



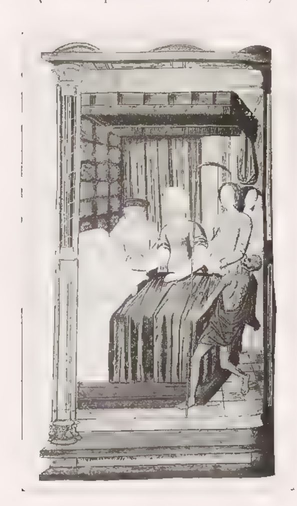
LAURE ET PÉTRARQUE
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)



LE TRIOMPHE DE JOSEPH
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)



CINYRUS ET MYRRHA
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)

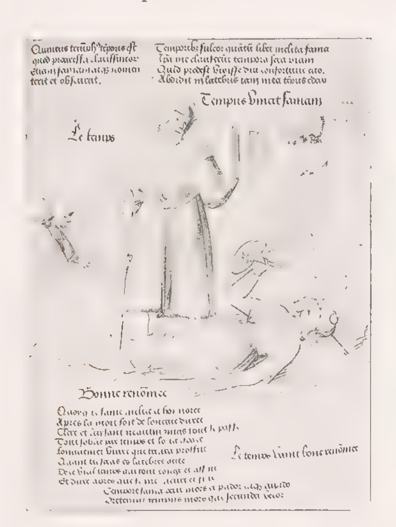


LA MORT DE LA CHASTETÉ
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065.)

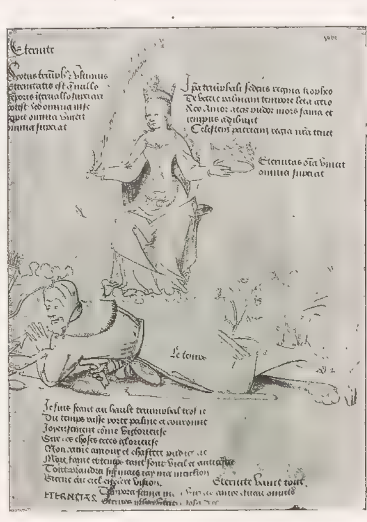
est en outre en droit de lui reprocher l'uniformité et le manque d'animation de ses visages. N'importe : peu de ses confrères sont entrés aussi avant dans

l'intelligence du poème de Pétrarque. Seul il a rendu littéralement le rôle de la Renommée, « qui fait sortir l'homme du tombeau », en identifiant cette scène avec la *Résurrection des Morts*. Un des premiers aussi, il a substitué le Soleil au Temps, dans le cinquième Triomphe, fidèle en cela encore aux indications du poète. Et quelle jolie trouvaille que les *Heures du Jour* et les *Heures de la Nuit !*

En comparant les miniatures du manuscrit 594 à celles du *Traité des*



LE TRIOMPHE DU TEMPS



LE TRIOMPHE DE L'ÉTERNITÉ

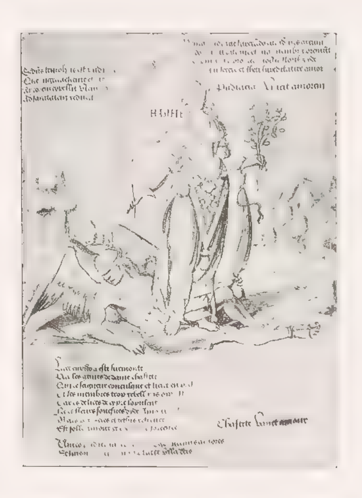
Dessins français du XVIe siècle.
(Bibliothèque de l'Arsenal, no 5066.)

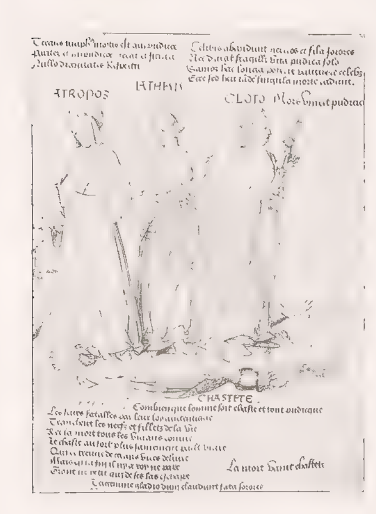
Remèdes (no 225 de la même Bibliothèque Nationale; voy. ci-dessus, p. 88[1]), nous avons acquis la conviction que nous avons affaire à un seul et même artiste. La conformation de la bouche, toujours un peu de travers, et du nez, pointu et légèrement relevé, ne laisse place à aucun doute. Ainsi également s'expliquent la richesse ou l'originalité de l'invention, et cet esprit d'initiative qui éclipse tous les miniaturistes contemporains. Ce qui achève de transformer notre conjecture en certitude, c'est que les deux traductions sont indiquées comme faites à Rouen. Il ne serait pas impossible qu'elles eussent également été enluminées dans cette ville ; notre artiste serait donc Normand.

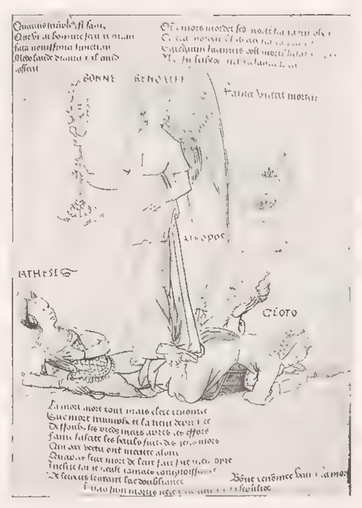
1. Le manuscrit no 224, du même fonds, quoique plus pâle que le no 225, pourrait bien aussi sortir de la même main ou du moins du même atelier (voyez p. 92-94).

Un autre manuscrit de notre Bibliothèque Nationale, les « Triumphes,









LES TRIOMPHES DE L'AMOUR, DE LA CHASTETÉ, DE LA MORT ET DE LA RENOMMÉE
Dessins français du XVIe siècle.
(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 5066.)

translatez de tuscan en rime et langage gallicque, par Symon Bourgouyn » (n° 12423), appartient déjà au XVIe siècle avancé, et ses miniatures n'ont pour

elles que la profusion de l'or. Ce sont les chars et les cortèges si souvent déjà décrits. Signalons, dans le *Triomphe de l'Amour*, Pétrarque endormi près d'un château, en compagnie d'une ombre qui lui parle. Seul le *Triomphe de la Renommée* rappelle un modèle vraiment hiératique : vue de face, trônant dans un médaillon, qui repose sur divers ornements, entre autres une chimère, la déesse tient de la droite un glaive, de la gauche une petite figurine[1].

Nous n'insisterons pas sur la décoration de ce volume, qui porte toutes les marques de la décadence : l'ornementation négligée, les figures et les personnages aussi mal peints que mal dessinés, les fonds sans accent et de tons criards, donnent aux miniatures l'aspect des gravures peintes, dont les missels de ce temps sont assez souvent illustrés. Aussi bien avons-nous affaire à de véritables imitations de gravures sur bois, et il est certain que le peintre qui les a faites a connu, soit les gravures sur cuivre qui ont servi de modèle pour les bois, soit les bois eux-mêmes, bois vénitiens de 1492, que nous avons déjà signalés comme une copie médiocre, — par la pauvreté du style et le peu d'ampleur de la composition, — soit des gravures ombrées de 1490, soit des cuivres florentins, si souvent imités. Les chars affectent les mêmes directions, souvent les mêmes formes ; celui de l'Amour a le même attelage ; celui de la Renommée, le même support ; les cortèges sont formés de semblable façon. Bref, en admettant que ce ne soit pas une copie, il est du moins évident que l'artiste — si l'on peut l'appeler ainsi — a suivi une inspiration étrangère. Un détail à noter dans ces manuscrits français, c'est la représentation du personnage mort, sur le char, dans la forme et le style des statues couchées sur les tombeaux.

On pourrait signaler encore quelques autres adaptations françaises, mais elles sont sans importance.

D'une valeur exceptionnelle, tant au point de vue du style qu'à celui de l'iconographie, sont les trois manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal.

Le premier (n° 5065) appartient à l'époque Louis XII et se distingue par des miniatures de dimensions assez grandes, un peu rondes, mais très fraîches et modelées avec beaucoup de soin[2]. Il ne contient que les trois premiers Triomphes ; le reste des illustrations est consacré à des épisodes de la vie des différents acteurs ou actrices mis en scène par Pétrarque : l'illustrateur prodigue les traits de mœurs et les costumes de son temps dans ces petits tableaux d'un anachronisme naïf, surchargés d'or.

1. Voy. ci-dessus, p. 157.

2. Martin, *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, t. V, p. 33. Voyez, ci-après, notre catalogue.

Le manuscrit nº 5066 (commencement du XVI[e] siècle) est illustré à profusion de dessins à la plume, légèrement lavés, parfois spirituels et élégants[1]. Il ne serait pas impossible que certains d'entre eux fussent des



ÉPISODES DU TRIOMPHE DE L'AMOUR
Miniatures de G. le Batave.
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 6480.)

copies d'originaux italiens. Aux illustrations tirées de Pétrarque font suite les dieux et déesses de l'Olympe, des Muses, des Proverbes, etc. La mise en œuvre est des plus rudimentaires : point de chars; chaque divinité est représentée debout sur ses victimes. Notons la substitution des trois Parques au squelette qui, presque invariablement, représente la Mort.

1. Martin, *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal,* t. V, p. 34. Voir ci-après.

La merveille de la collection de l'Arsenal, c'est un manuscrit sur vélin, de très petite dimension, portant le n° 6480[1] : l'auteur des miniatures, qui signe Godefroy ou G., est identique à Godefroy le Batave, l'enlumineur des *Commentaires de César*, conservés à la Bibliothèque Nationale, à la Bibliothèque de Chantilly et au British Museum[2]. Cet artiste, originaire des Flandres, ne saurait à aucun titre être confondu avec Geoffroy Tory. Il a fait ses premières armes chez l'un ou l'autre des peintres flamands ayant visité l'Italie, tels que Gossaert.

En dépit de leur exiguité, les miniatures de Godefroy le Batave pétillent d'esprit : il y prodigue les motifs les plus piquants, en même temps que,





LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
Miniatures de G. le Batave.
(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 6480.)

par l'abondance et le groupement de ses figurines (trop allongées) ou de ses architectures, il révèle un vrai talent de décorateur. Rien ne saurait rendre la fraîcheur, la délicatesse, le charme de ces petits tableaux, qui unissent à une conception poétique de véritables prodiges d'exécution : c'est ainsi que quelques rehauts blancs, rouges, bleus ou dorés, ont suffi pour donner un relief prodigieux. Godefroy le Batave en prend d'ailleurs à son aise avec le

1. Martin, *Catalogue*, t. VI, p. 201-202. — Cf. De Laborde, *La Renaissance des Arts à la cour de France. Supplément*, t. I, p. 891-913. — Bernard, *Geoffroy Tory*, p. 83-86, 189-193, 204-219. Paris, 1865 (avec attribution à Tory). — *Revue universelle des Arts*, 1885, t. I. — Labarte, *Histoire des Arts industriels*, t. III, p. 320 (avec attribution à l'École de Fontainebleau (!), dirigée par le Rosso). — Bouchot, *Les Clouet*, p. 13-16. — Dimier, *Le Primatice*, p. 29. — Plusieurs miniatures ont été enlevées avant que le volume fût relié, et, parmi elles, la plupart de celles qui ont trait à la Renommée.

2. *Les Commentaires de la Guerre gallique*, par Albert Pigghe. Société des Bibliophiles français, 3 vol. Paris, 1894. — Le manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal est postérieur, d'après le marquis de Laborde, aux *Commentaires de César :* l'italianisme y domine davantage.

texte; son ambition n'est nullement d'en donner une interprétation plus pénétrante ou d'y ajouter quelque symbole ingénieux, mais bien de créer des scènes amusantes et pittoresques. Ses héros, sveltes, animés, pleins



ÉPISODES DE LA LUTTE DE LA MORT AVEC LA CHASTETÉ
Miniatures de G. le Batave.
(Bibliothèque de l'Arsenal, nº 6480.)

de verve ou de fougue, lui font tout pardonner. Au surplus, les gravures ci-contre nous dispensent d'un plus ample commentaire.

En Allemagne, la Bibliothèque Royale de Munich renferme un manuscrit (C. Gall., nº 14) qui serait, si nous en jugions uniquement par les costumes, le plus ancien des manuscrits français à miniatures; mais une certaine mollesse dans la facture nous force à le rajeunir et à le placer au début du

XVI[e] siècle. La seule miniature dont il est orné, le *Triomphe de l'Amour*, est des plus originales : à gauche, dans le fond, est assis Pétrarque, un livre ouvert sur les genoux et déduisant sur ses doigts on ne sait quel argument. Le voisinage de l'aigle, qui voltige à ses côtés, le fait ressembler à saint Jean l'Évangéliste. Près de lui, un char, maladroitement construit et attelé de quatre chevaux (l'artiste s'attaque à la perspective, mais sans succès aucun : les chevaux du premier plan sont au moins deux fois plus grands que ceux du second), porte Cupidon et Vénus, tous deux dépouillés de vêtements, sauf une petite ceinture qui couvre les reins du jeune dieu.





LE TEMPS VICTORIEUX DE LA RENOMMÉE
Miniatures de G. le Batave.
(Bibliothèque de l'Arsenal, n° 6480.)

Celui-ci tient d'une main l'arc, de l'autre une poignée de flèches. Vénus, nue, longue et maigre, avec des pieds qui n'en finissent pas, se regarde dans un miroir, tout en tenant nonchalamment une torche. Au premier plan, portant des costumes qui sentent encore le XV[e] siècle, se prélassent « Tisbe et Piramus », Pâris, Hélène, et un groupe d'autres personnages ayant tous le cœur frappé d'une flèche.

Nous signalerons encore, dans la collection Goldschmidt, à Francfort, des miniatures françaises du commencement du XVI[e] siècle, d'une exécution fort grossière, mais d'un véritable intérêt iconographique. Le char de l'Amour, attelé de deux singes, y supporte un vase rempli de fleurs (légende : « Pot aux Roses »). Derrière le char, on voit les « Amys par Amours » : « Philis, Porcia, Thisbé, Vertu (enchaînée), Dido » (le cœur percé d'un poignard); puis, plus à droite, les « Amys par argent » : couples de seigneurs ou de

moines comptant de belles pièces d'or dans la main de dames peu cruelles; « Avarice » portant un drapeau orné de cœurs et d'autres emblèmes. Sur le sol gît un Amour nu, enchaîné, couché sur le dos; à côté de lui sont étendus un gantelet, des ailerons et autres emblèmes, pour ne point parler de banderoles portant les inscriptions : « Missives, Honeur, Prières, Honesteté, Épistres, Beaulté. »



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Miniature française du XVIe siècle.
(Bibliothèque Royale de Munich.)

Dans la seconde miniature, le char, attelé de deux licornes, est occupé, non par la Chasteté, mais par un roi, qui tient par la main l'Amour, debout à côté de lui ; un autre Amour est assis enchaîné sur le devant du char. Le cortège se compose de femmes, dont plusieurs portent des instruments de musique (« Sobriété », etc.). Plus bas est représenté un affreux ravin, peuplé de serpents et d'autres monstres; entre les interstices des rochers se débat une malheureuse femme, tandis qu'une autre gît inanimée. Une tête bouffie, représentant le Vent, souffle sur cette scène d'horreur. — Les costumes appartiennent au règne de François Ier et l'exécution, des plus rudimentaires, ne saurait remonter plus haut qu'aux dernières années de ce règne.

En Angleterre, l'ancienne collection Thomas Philipps, à Cheltenham, renferme un manuscrit français du XVIe siècle (n° 1926), représentant « les six Triumphes de Messire Françoys Pétracque (*sic*) ». Le miniaturiste y a jugé à propos de supprimer les chars, tout comme les cortèges, et de borner son interprétation, véritablement terre à terre, au héros de chaque scène,

qui foule aux pieds, soit ses victimes directes, soit le héros ou l'héroïne qu'il a détrônés[1]. (Aux Triomphes font suite les « six Visions de Messire Françoys Pétracque », accompagnées d'emblèmes appartenant au XVIIe siècle.) — I. Cupidon, les yeux bandés, l'arc dans la droite, une torche dans la gauche, se tient debout sur trois personnages couchés, dont l'un, portant une colonne, est probablement Samson. — II. La Chasteté, une palme dans une main, une colonne dans l'autre, se prélasse au-dessus de Cupidon, renversé sur le dos. — III. La Mort (un squelette tenant une faux, une palme et un javelot) trépigne sur la Chasteté. — IV. La Renommée, sonnant d'une trompette et tenant l'inévitable palme, conculque la Mort. — V. Le Temps (un vieillard ailé, à tête de Saturne et à jambes de bouc, un sablier sur la tête), a sous ses pieds la Renommée. — VI. Dieu le Père, tenant le Crucifix, au-dessus duquel voltige la colombe, plane dans les airs. Sous lui, vaincus, humiliés, Cupidon, la Chasteté, la Mort, la Renommée et le Temps, gisent sur le sol.

En résumé, nos miniaturistes français du XVIe siècle, la plupart, selon toute évidence, fixés à Paris, ont mis plus de bonne volonté qu'ils n'ont apporté d'inspiration dans leur interprétation du poétique et suggestif programme proposé par Pétrarque à leur émulation. Le prosaïsme, exception faite pour quatre ou cinq d'entre eux (l'enlumineur anonyme du manuscrit n° 594 de la Bibliothèque Nationale, Godefroy le Batave, etc.), le prosaïsme, voilà, on ne saurait trop le répéter, leur note dominante. Quelle différence avec les peintres des cartons de tapisseries, qui travaillaient à côté d'eux, dans les mêmes milieux, et comme ces émules, plus en vue, se sont montrés les dignes interprètes du chantre de Laure, en vivifiant et en renouvelant la trame merveilleuse de ses cortèges triomphaux!

Les graveurs sur métal ne se sont que rarement attaqués en France au chef-d'œuvre de Pétrarque.

Une estampe circulaire, attribuée à Jean Duvet[2], et accompagnée de la date (manuscrite) 1524 (au Cabinet des Estampes de Paris), amalgame le *Triomphe de la Renommée* avec le *Triomphe de la Divinité*, dans une donnée fort originale. Quatre éléphants de front, montés par saint Pierre, saint

1. L'ordonnance rappelle, mais bien vaguement, les dessins du manuscrit n° 5066, à la Bibliothèque de l'Arsenal (gravés p. 234-235). Ici, comme là, le vainqueur est debout sur sa victime.

2. Robert Dumesnil, *Le Peintre-Graveur français*, t. II, p. 1. (Diamètre 0m081.) Le regretté Georges Duplessis se refusait à attribuer cette estampe à Jean Duvet. Elle lui paraissait supérieure à celles qui appartiennent authentiquement au maître. Il ne reconnaissait pas sa manière dans ces tailles fines et délicates, obtenues à l'aide d'un burin très dur, et inclinait plutôt à y voir l'œuvre d'un artiste italien.

Paul et deux femmes, portant des palmes et des branches d'olivier et sonnant de la trompette (la Renommée et la Paix ?), traînent un char ou plutôt un chariot à deux roues. Le véhicule porte, assis sur le même siège, Dieu le Père et le Christ tenant un livre ouvert, dans lequel on lit : « In principio erat.... ». La légende est ainsi conçue : ETERNITAS SEV DIVINITAS OMNIA VINCIT.

Si déjà nous avons été forcés de reprocher aux iconographes leur dédain pour le merveilleux ensemble des illustrations peintes, dessinées ou sculptées d'après Pétrarque, que dirons-nous en abordant la Gravure sur bois ! Ici, rien n'a été fait. Aussi, tout en nous félicitant d'exploiter un domaine vierge, nous ne pouvons nous défendre d'une véritable appréhension devant l'étendue même de notre tâche. Ce ne saurait être qu'à titre de première ébauche que nous livrons ce travail au public.



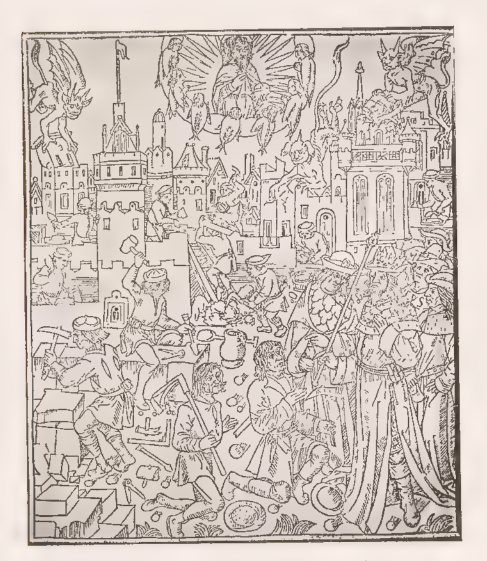
PÉTRARQUE ET LE SONGE
(AVEC LE TRIOMPHE DE L'AMOUR AU FOND)
(Édition B. Vérard. Paris, 1514.)

La plus ancienne édition française illustrée[1] parut à Paris en 1514, chez Barthélemy Vérard, sous le titre de « *Triumphes de Messire Françoys Pétracque,* translatez de langaige tuscan en françois[2] ». L'illustration en est abondante, mais rude et sans esprit. Le volume s'ouvre par un grand bois qui est le meilleur de toute la série : « Amor vincit mondum (*sic*). » Le poète, endormi sous une treille, et ayant à ses côtés le Songe (une sorte de démon noir), entrevoit le cortège triomphal de l'Amour, qui passe dans le

1. Brunet cite une édition illustrée, sans date, imprimée à Paris par Philippe Lenoir. Nous avons vainement cherché cette édition dans nos bibliothèques parisiennes.

2. Le volume a été achevé d'imprimer le 23 mai. Il se trouve à la Bibliothèque Nationale (Réserve Y, nº 3927), ainsi qu'à la Bibliothèque de l'Arsenal (nº 4435).

fond. Donnons une bonne note à l'illustrateur pour s'être ainsi rapproché du texte : au début du poème, Pétrarque feint, en effet, d'avoir vu en songe les événements qu'il va narrer. Puis c'est la suite ordinaire du *scenario*. Dans la gravure consacrée au Temps, celui-ci est figuré par un roi, trônant sous un dais et guidant lui-même l'attelage, composé de quatre chevaux (au lieu de cerfs). Les Quatre Saisons — ce qui est assez logique — lui font cortège ; à gauche, court un homme barbu, nu, tenant de la droite levée une faucille et de l'autre main quelques épis. Près de lui, s'avance l'Automne, couronné de pampres. Une femme, vêtue d'un ample manteau, représente l'Hiver, et un homme, chargé de fleurs, le Printemps (voy. p. 221-222). Dans la scène finale, les acteurs précédents — la Mort (un squelette), la Chasteté, la Renommée et le Temps — sont étendus sur le sol, tandis que l'Amour se sauve. Voilà un trait d'esprit qui fait pardonner bien des fadaises ! En outre des vignettes principales, le volume renferme des bois de grandeur diverse, représentant les personnages ou épisodes auxquels Pétrarque fait allusion[1].



LA CONSTRUCTION D'UNE CITÉ
(ÉPISODE DU TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE)
(Édition B. Vérard. 1514.)

Une autre édition parisienne, celle de 1519, publiée chez Jehan de la Garde[2], met à contribution sans pudeur l'édition de Vérard[3]. Bornons-

1. Signalons le laisser-aller comme aussi la mauvaise foi de cette illustration. C'est ainsi (fol. VI v°) que la gravure la *Mort d'Holopherne* sert de commentaire à l'*Histoire de Linus et d'Hypermestre* (une des Danaïdes) ! Puis c'est l'*Histoire de Samson*, qui ne comporte pas moins de quatre bois. De vieux clichés de la *Mer des Hystoires* se sont glissés dans le volume (tel, fol. XXXIII, l'homme à lunettes). Pour illustrer l'*Histoire d'* « *Ypocras* » (fol. LXXXV v°, 2e partie), l'artiste a dessiné quatre docteurs groupés autour d'une table à dissection, devant un cadavre. Les romans de chevalerie étaient si populaires alors qu'il ne faut pas s'étonner de voir l'*Histoire du Roy Artus* revenir à diverses reprises (fol. XXI de la 1re partie, fol. XXIV de la 2e partie).

2. Bibliothèque Nationale. Inv. 1082 XY. — Un exemplaire de l'édition de 1519, sur vélin, avec les gravures coloriées, se trouve à la Bibliothèque de la Chambre des Députés (Ex 29 a).

3. Ainsi, folio 9, Pyrame et Thisbé ; folio 18,

nous à quelques notes sur les gravures nouvelles. Dans le *Triomphe de la Chasteté*, le char, attelé de deux lions, s'avance sur le spectateur ; il porte, en avant, Cupidon libre, presque triomphant, et a pour conducteur un page. Sept femmes lui font escorte. Le *Triomphe de la Mort* est réduit à sa plus simple expression : le squelette, armé de la faux, s'y tient debout sur le cadavre de Laure. Le *Triomphe de la Renommée* est véritablement écourté : il se réduit à un char dont on ne voit que la partie supérieure. Il n'y a ni sens ni saveur dans cette illustration et cependant elle l'emporte encore sur celle qui lui succède[1].

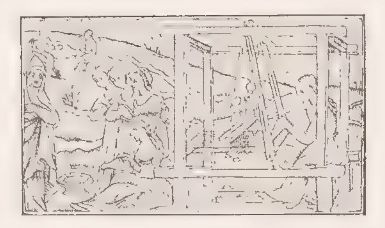


ILLUSTRATION
DE L' « HISTOIRE D'ULYSSE »
(Edition Romain Morin. Lyon, 1531).

L'année suivante, en effet (en 1520), Hémon Le Fèvre publiait, à Paris également, « *Les Triumphes de Messire Françoys Pétracque,* translatez de langage tuscan en françois » (achevé d'imprimer le 20 août), et y faisait de larges emprunts à Jehan de la Garde, en appliquant la même gravure aux sujets les plus divers.

En résumé, ces gravures parisiennes du début du XVIe siècle sont le dernier mot de la platitude et de la grossièreté. Leurs auteurs se montrent incapables de représenter ne fût-ce qu'une scène à quatre acteurs : ils réunissent, comme au hasard, quelques figures dépourvues de toute signification. Quant aux types, ils sont laids et maussades autant que le travail de la gravure est rude et anguleux. Ce que l'on a appelé, depuis, l'esprit parisien ne courait pas les rues de Lutèce alors. Il était temps que la Renaissance vînt !



L'ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE
(Édition de Denys Janot. Paris, 1539).

Samson et le lion ; folio 95, César, assis sous un baldaquin et recevant les Romains ; folio 186, la Belle Hélène, etc. D'autres gravures procèdent plus ou moins directement de l'édition Vérard, telles : la Renommée, du folio 79 ; l'homme nu, portant des épis, du folio 226 (imitation d'une des Saisons), le char de la Divinité, de face, traîné par deux chevaux.

1. Bibliothèque Nationale. Réserve Y, n° 3928. — L'auteur du *Manuel du Libraire*, Brunet, rapporte qu'il existe de cette édition de 1519 un exemplaire portant le nom de l'éditeur Jehan de la Garde, et un autre daté du 20 août 1520. Il cite, en outre, un exemplaire sur vélin de 1519, enrichi de dix-sept miniatures. Or, l'édition imprimée par Jehan de la Garde (achevée le 9 juin 1519), diffère complètement de l'édition imprimée par Hémon Le Fèvre (achevée le 20 août 1520) ; elle contient infiniment plus de gravures, dont un certain nombre sont entrées dans l'édition de 1520 (Bibliothèque Nationale. Réserve ; vélins, n° 1082, XY).

Une nouvelle ère s'ouvre avec l'apparition des in-8°, in-18 et in-32, si populaires en France à partir du second quart du XVIe siècle. Désormais des vignettes minuscules succèdent aux grands bois monumentaux, encore à moitié gothiques, des Barthelémy Vérard et des Jehan de La Garde. Or, comme le goût avait progressé dans l'intervalle, les gravures nouvelles furent forcément moins mauvaises que leurs aînées : elles allièrent à une certaine vraisemblance dans l'action une facture plus libre et plus correcte.

Une double influence acheva de modifier la xylographie française : ce furent, d'un côté, les modèles antiques; de l'autre, les gravures d'Holbein, dont les principales, comme on sait, virent le jour à Lyon.

Dans l'intervalle se place une gravure de Geoffroy Tory, insérée dans ses *Heures* (Paris, 1524, 1525, 1542) : le *Triomphe de la Vierge Marie.* Cette composition tient du *Roman de la Rose* autant que du poème de Pétrarque. On y voit, dans une auréole, un petit ange arrivant en messager près de la Vierge, et portant une croix. A gauche, la Vierge, assise sur un char traîné par trois licornes, est suivie par les « Dames captives », en tête desquelles marchent Tempérance, versant le contenu d'un vase dans un autre, et Prudence, tenant un miroir et un serpent. Le mot : « Ecce » est écrit au-dessus de sa tête; un ange, avec la légende : « Ave » est à genoux devant elle. A gauche du char, à la hauteur des licornes, Justice tient son épée et Force sa colonne. Espérance, Foy et Charité précèdent les deux premières licornes. Devant l'attelage, on voit les Neuf Muses qui dansent, les Sept Arts libéraux, les « Ancilles de la Vierge ». Dans le fond, tout à fait à gauche, sont représentés : le « Palais Virginal », le « Triumphe de la Vierge », le Palais de Jessé, où des rois assis regardent passer le cortège, tandis que Jessé se tient devant son palais, les mains jointes, confondu d'admiration. Plus loin se dresse le Temple d'Honneur. Au bas, on lit une légende en vers... [1]



LES EXPLOITS DE SAMSON (HERCULE)
(Édition de Denys Janot. Paris, 153[illegible]).

Il était réservé aux éditeurs de la ville de Lyon, qui fut de si bonne heure acquise à la Renaissance, de renouveler l'illustration de Pétrarque, de lui donner un caractère plus moderne et plus d'élégance.

1. Cf. Bernard, *Geoffroy Tory*, p. 128, 166.

Les Triumphes, publiés en 1531 par Romain Morin (petit in-12), contiennent cent cinquante vignettes ($0^m07 \times 0^m04$), formant deux groupes bien distincts : l'un, grossier, dépourvu de sel ou de charme, aux figures trop trapues, et, pour comble, horriblement mal tiré; l'autre, plus libre, plus fin et plus spirituel (attribué à Geoffroy Tory). L'éditeur ne s'y est pas fait faute de répéter les mêmes clichés (fol. IV v°, XII, XIX v°, XLV v°, LVI v°, etc.). Virgile, accompagné de « Mesenas » ou de quelque autre ami, est un de ses motifs favoris, ainsi que Pétrarque assis, recevant un jeune homme. Il serait peut-être intéressant d'étudier l'iconographie de cette édition, mais on est découragé à la vue de productions si informes. Bornons-nous à citer, dans le *Triomphe du Temps* (les autres Triomphes ne brillent que par leur absence), un motif nouveau (voyez p. 231) : Saturne y est remplacé par le disque enflammé du Soleil, porté dans un char, au-dessus duquel se montrent la lune et les étoiles[1].



BRUTUS ET PORTIA
(Édition du Baron d'Opède

On voit reparaître, dans les *Parolles joyeuses et Dictz mémorables des nobles et saiges Hommes anciens, rédigez par le gracieux et honeste poète Messire Françoys Pétrarcque* (1532), également publiés chez Romain Morin[2], quelques-uns des bois de l'édition de 1531 : « Eneas, Museus, Zibilla; Eneas, Zibilla, Anchisez; Eneas, Pallas, Evander », etc. (avec beaucoup de lettres retournées). Ces diverses vignettes sont de la dernière médiocrité; quant au texte, il se compose d'historiettes et d'anecdotes quelconques de l'ancienne Rome : il fait suite, comme pagination, au *Parangon des Nouvelles*. A quelles sauces ne l'a-t-on pas mis, le pauvre Pétrarque!





L'AUTEUR ET LA LECTRICE
(Édition du Baron d'Opède.)

A Paris, l'éditeur qui a le mieux mérité de Pétrarque, c'est le brave

1. Bibliothèque Nationale. Réserve Y d, n° 1153.
2. Bibliothèque de l'Arsenal, n° 14373; in-18, 16 feuillets. La date 1532 figure sur le titre, la date 1531 à la fin du volume.

Les éditions lyonnaises, consacrées à Pétrarque, ont été particulièrement mal partagées. La *Bibliographie lyonnaise*, de M. Baudrier (Lyon, 1895-1897), ne contient jusqu'ici aucune notice ni sur Morin ni sur Rouville, dont il sera question plus loin. Quant à Jean Ier et à Jean II de Tournes, ils sont formellement exclus du programme de cette savante publication (1re série, p. 328).

Denys Janot. Nous lui devons plusieurs séries d'illustrations, de très petit format, publiées avec privilège du « troiziesme février » 1538 [1].

L'édition en prose des *Triumphes Pétrarcque* (1539) est illustrée de deux séries de petites vignettes ($0^{m}055$ sur $0^{m}03$) : les unes sobres, archaïques, sans esprit, avec des figures un peu trapues et des tailles parallèles assez serrées, dans le goût des Livres d'heures parisiens ; les autres reconnaissables à leurs contours purs et libres, à leur facture dégagée [2], ayant toute la netteté et toute la souplesse des bas-reliefs antiques ; dans celles-ci, le graveur n'a pas fait la moindre tentative pour modeler. Certaines gravures enfin (Hercule et l'Hydre, du fol. 153 v°) annoncent la décadence par l'excès de la facilité. On remarquera, ainsi que dans toutes les autres éditions de Denys Janot, l'absence des scènes triomphales ; elles sont remplacées par un frontispice contenant les emblèmes correspondant à chaque chant : une torche, un carquois, une tiare, un chaperon, un glaive et des ailes, pour l'Amour ; puis, des têtes de mort, une trompette, un sablier, etc. Il a paru à Janot qu'il suffirait de s'occuper, d'après l'inévitable Glicino, des personnages cités par Pétrarque, et, une fois de plus, le commentateur a fait oublier l'auteur.



CUPIDON ET LA MORT

(Édition du Baron d'Opède.)

En éditeur consciencieux, Denys Janot mit en vente, vers la même époque, une autre édition illustrée, également de très petit format, intitulée : « *Les Triumphes Pétrarque*, traduicts de langue tuscane en Rhime françoyse, par maistre Jehan de Mayner, baron d'Opède [3] » (les gravures, au nombre de quatre-vingt-quatorze, mesurent $0^{m}055$ sur $0^{m}03$).



CUPIDON ET PALLAS

(Édition du Baron d'Opède.)

1. Il n'est pas facile de s'orienter dans le dédale de ces éditions, qui diffèrent parfois par un simple mot ou un simple fleuron. C'est ainsi que le nom du traducteur est écrit : tantôt Dopède, tantôt d'Opède ; de même, dans deux éditions en apparences identiques (Bibliothèque de l'Arsenal, n°s 4436 et 4437), l'ornement final se compose, une fois, d'un chardon sortant d'un vase ; une autre fois d'un génie tenant une banderole avec l'inscription « Pax vobis », et de deux anges.

2. Fol. 28 v°, 33, 35 v°, 41 v°, 44, 45, 49, 65, 70, 72, 73, 83, 87, 92 v°, 96 v°, 101 v°, etc. — Les mêmes bois reviennent indéfiniment (fol. 3 v°, 11 v°, 49, 65 : Didon et Lucrèce, etc.). Celui des folios 158 et 169 représente, une fois Pyrrhus, fils d'Achille, l'autre, l'*Enlèvement d'Helène*. Un signe des temps, c'est l'apparition, dans cette édition de 1539, de gravures empruntées à Holbein ou copiées d'après lui : la vignette du folio 89 reproduit une des plus belles compositions des *Simulachres de la Mort* : la Mort et la Duchesse. Une autre vignette, celle du folio 140 v°, semble inspirée d'un autre ouvrage d'Holbein, les *Images de la Bible*. Enfin, l'illustration de l'*Histoire de David et Bethsabée* (fol. 158) a toutes les apparences d'un bois allemand. — La Bibliothèque de l'Arsenal possède (n° 4434) une réimpression in-18, dont le titre manque (« imprimez nouvellement à Paris en l'imprimerie de Jeane de Marnef, vefve de Jean-Denys Janot »).

3. Le privilège est du 3e (ou 13 février) 1538). Ces éditions, fort rares, se trouvent à la Bibliothèque de l'Arsenal, n°s 4437, 4438.

Cette édition, sans date, dédiée au connétable de Montmorency, paraît postérieure; l'inspiration en est presque exclusivement antique. La Renaissance y a triomphé et la mythologie y règne en souveraine; à peine si l'on trouve, de loin en loin, quelque cliché emprunté à d'anciennes éditions[1]. Les contours sont aussi nets et souples que les attitudes sont libres. On s'aperçoit que Geoffroy Tory a passé par là.

Mais pénétrons dans le détail d'une illustration si attachante. Le



LE TRIOMPHE DE LA MORT
Edition des *Figures de la Bible*.

frontispice de chaque chant y est orné, comme dans les éditions en prose de Denys Janot, des emblèmes correspondants. Toute une série de scènes se fait remarquer par sa finesse et son esprit; on les croirait du XVIIIe siècle, non du XVIe; ce sont : le chevalier luttant à grands coups d'épée avec Cupidon, qui lui décoche une flèche (fol. 36 v°), un seigneur abordant Cupidon assis, Cupidon s'attaquant à Pallas qui lui tourne le dos (fol. 42), Cupidon tirant sur la Mort (fol. 23 v°), ou encore le Poète, en bonnet de docteur, raisonnant avec une jeune femme pimpante (fol. 62 v°, 63). Puis on voit Vénus nue, tenant son écharpe, s'avancer vers Jupiter et Junon, qui trônent, tandis qu'Apollon joue de la lyre et que Cerbère gronde, couché à terre.

1. L'édition de 1539 a fourni le cliché de la Lucrèce du folio 46. Il arrive également que le même bois reparaît plusieurs fois (la Chasteté des folios 40 v°, 50, 59, 60, etc.).

L'ordre chronologique nous ramène à Lyon, qui a si bien mérité de Pétrarque. L'éditeur Jean de Tournes y a publié, à partir de 1547, des éditions minuscules, ornées de charmantes gravures, dans lesquelles le Petit Bernard a révélé toute la finesse et tout l'esprit de son burin[1]. Cet artiste, dit M. Natalis Rondot, « chargeait ses bois de travaux, quelquefois d'ombres ; il en réglait la taille de façon à donner plus de relief aux dessins. »

L'édition de 1550 (petit in-16) contient, sur le frontispice, le portrait géminé de Pétrarque et de Laure (d'après le manuscrit de la Laurentienne). Le titre des *Triomphes* (fol. 316) nous montre la Renommée, debout sur une colonne portée par un char que traînent deux chevaux fougueux, et tenant une palme et une couronne. A ses pieds se voient des personnages enchaînés. L'illustration des six chants se compose de six gravures circulaires, où l'artiste, par une innovation digne d'être notée, a supprimé les chars et toute la mise en scène conventionnelle, afin de se borner à deux figures : l'une qui triomphe dans les airs, l'autre qui gît sur le sol[2].

A Lyon également, Guillaume Rouille ou Rouville publia plusieurs éditions distinctes. Celle de 1550 (in-18 ; gravures de $0^{m}05$ sur $0^{m}04$) contient en tête de chaque chant un bois ovale, très fin, concis et élégant, de très petite dimension, gravé avec soin, et qui représente les chars avec les attelages et attributs traditionnels[3]. Signalons le superbe mouvement de Saturne, debout sur son char traîné au galop par des cerfs, et tenant par un pied l'enfant qu'il doit dévorer. Les figures, au canon allongé, rappellent les types de l'École de Fontainebleau, mais avec plus de fermeté.

En regagnant Paris, nous y trouvons, en 1554, chez Estienne Groulleau,

1. M. Bernard, dans son *Geoffroy Tory* (p. 332, 335), attribue ces gravures à son artiste favori ; mais M. Natalis Rondot, dans son *Bernard Salomon, peintre et graveur d'histoires, à Lyon, au XVIe siècle* (Paris, 1897, p. 42, 70-72), les revendique formellement pour le Petit Bernard.

2. I. L'Amour tire, en volant, sur un amas d'armes et d'instruments gisant à terre. — II. La Chasteté trône sur des nuages. Sur le sol est étendu Cupidon. — III. La Mort trône sur des nuages, la faux sur une épaule, le trident (!) dans une main. — IV. La Renommée sonne de la trompette. — V. Dans les airs se montre Saturne, avec un sablier et une béquille. — VI. Dans une gloire d'anges, apparaît la Trinité, représentée par un masque à trois visages ; sur le sol, est étendu Saturne.

3. Bibliothèque Nationale, Yd, nos 5765, 8521. (Au folio 16, on voit les portraits affrontés de Laure et de Pétrarque, d'après les miniatures de la Laurentienne). Éditions de 1551, 1564, etc. — Bibliothèque de l'Arsenal, nos 4400, 4401, 4406.

Dans l'édition de 1564, tous les cortèges sont tournés à droite, sauf ceux de la Mort et du Temps. Voici la description des bois qui ornent cette édition : I. Des prisonniers marchent devant le char. Au fond, s'élève une ville. — II. Très jolie petite composition : la Chasteté est assise sur un char couvert. — III. Le squelette semble danser sur son char ; à droite et à gauche, des cadavres. — IV. La Renommée sonne d'une longue trompette. Derrière elle, une forêt de lances. — V. Saturne, assez robuste, tout en s'appuyant sur une béquille, tient de la gauche un enfant nu. Derrière lui, un cortège assez pittoresque. — VI. Le Christ est assis à gauche, le Père Éternel à droite ; tous deux posent la main sur le globe ; entre eux voltige le Saint-Esprit. Les Évangélistes se sont attelés au char qui s'avance sur le spectateur. (Yd, n° 8521, in-18.)

les *Triumphes Pétrarque* (in-18; gravures de $0^{m}055$ sur $0^{m}03$), richement illustrés, mais surtout à l'aide de clichés empruntés aux éditions de Denys Janot [1] : c'est à celui-ci que sont pris les frontispices à emblèmes qui précèdent chaque chant. Quant aux illustrations nouvelles, elles ne manquent pas d'intérêt et marquent une étape de plus dans la voie de la Renaissance. On n'y compte d'ailleurs pas moins de trois ou quatre mains différentes : l'une, très libre, avec des figures élancées à l'excès (fol. 106 v°, Joseph et la Femme



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Édition des *Figures de la Bible*.

de Putiphar); une autre, reconnaissable à la prédilection de l'auteur pour des scènes faisant tableau (Assuérus et Hester, fol. 42 ; le Bon Pasteur, fol. 286 v°). Plusieurs compositions font penser à Holbein : tel le roi couché sur le côté gauche, le bras droit nu sortant du lit (fol. 109 v°).

Une interprétation attardée, mais nullement indépendante, nous est fournie par les gravures des *Figures de la Bible*, imprimées à Paris par

1. La gravure du folio 13 v° est empruntée textuellement à l'édition de 1539 (fol. 3 v°), celle du folio 28 au folio 35 v°, la Lucrèce du folio 87 au folio 49 ; la Mort et la duchesse, du folio 116 v°, reproduit la gravure du folio 87 ; le cliché du folio 120 correspond à celui du folio 2 de l'édition de 1539 ; de même, le roi trônant (fol. 135 = fol. 33), le sarcophage avec l'ange, le berger et le Christ (fol. 148 v° = fol. 207 v°), Hercule et l'Hydre (fol. 207 = fol. 153 v°), etc. Quant à Apollon, Vénus, Jupiter, Junon et Cerbère, ils procèdent de la vignette publiée dans la traduction du baron d'Opède (voy. ci-dessus, p. 249), tout comme Cupidon sur l'autel, entre Brutus et Portia (fol. 26 v° = 1).

Charles le Vigoureux, dans la dernière moitié du XVIe siècle[1]. Ces compositions forment une interprétation libre des tapisseries de Vienne (voy. p. 212). Certains motifs s'y retrouvent presque textuellement; d'autres sont ajoutés ou supprimés. Presque partout l'interprète a substitué les types et les attitudes de l'École de Jean Cousin à ceux, encore si savoureux, de la tenture viennoise. C'est ainsi que, dans le *Triomphe de l'Amour,* Uranie s'avançant, légère, dégingandée, en tête du cortège et jouant de la harpe, retourne la tête par un mouvement coquet, alors que l'original la montre marchant posément, le regard baissé, tout entière à son jeu.

La Sculpture décorative avait été jusque-là passablement réfractaire aux images si poétiques que Pétrarque lui offrait avec profusion. Il était réservé à la France de combler cette lacune. Trois édifices au moins ont mis à contribution les Triomphes : à Rouen, l'hôtel du Bourgthéroulde; à Caen, la maison de la rue de Geôle et, dans les environs, la maison des Gens d'armes.

L'hôtel du Bourgthéroulde, commencé par Guillaume Le Roux et achevé par son fils, abbé d'Aumale et du Val-Richer († 1532), contient, comme on sait, une double rangée de bas-reliefs, appartenant au règne de François Ier; ceux du bas représentent l'*Entrevue du camp du Drap d'or;* ceux du haut, les *Triomphes de Pétrarque.* Ce sont des compositions faciles, étoffées, brillantes[2].

1. Cabinet des Estampes. Réserve, Ed, 5, 9.

2. Léon Palustre, qui a cru découvrir le premier la signification de ces sculptures (en réalité, Didron l'avait reconnue longtemps avant lui, dans les *Annales archéologiques*), a oublié de nous en donner une description et sa planche est des plus confuses (*La Renaissance en France*, t. II, p. 294-300).

Nous empruntons à l'excellent ouvrage de MM. Lafon et Marcel, *L'Hôtel du Bourgthéroulde* (Paris, 1888), la description des six sculptures :

I. Le premier bas-relief, le plus abîmé, nous montre les vestiges de quelques figures et les traces presque invisibles d'un char surmonté d'un dais porté par des colonnes. — II. La partie supérieure est complètement détruite, mais la partie inférieure subsiste encore; on y reconnaît fort bien un char traîné par des animaux mutilés, qui paraissent être des chevaux. Dans le coin, à droite, on distingue un homme portant une bannière et entouré d'autres personnages; dans l'autre coin, à gauche, les restes de deux femmes élégamment vêtues. — III. La Mort est figurée debout, sur un char traîné par des buffles, sous les roues duquel sont écrasés tous les personnages qu'il rencontre. — IV. Le char est attelé de deux éléphants; sur le devant se tient une figure allégorique de la Mort, dont la tête seule est décharnée; au sommet, une Renommée ailée embouche une trompette ornée d'un pennon. Sur le côté et derrière le char, dont le centre est décoré d'une sculpture représentant un homme écrivant sur un pupitre, un cavalier monte un cheval lancé au galop et soutient de la main droite une femme nue, assise en croupe; il foule aux pieds de sa monture un guerrier nu avec son cheval; une troupe d'hommes, armés de lances et d'épées, précède et suit la Renommée. V. Un homme à longue barbe est assis sur le devant d'un char couronné d'un dais. Il conduit un attelage de quatre chevaux, que précèdent deux personnages, dont l'un porte sur l'epaule gauche des rameaux chargés de fruits, et dont l'autre est habillé d'une espèce de robe. Sur le côté et derrière le char, on voit deux autres figures; la première, presque nue, a la tête entourée d'epis de blé en forme de couronne; elle tient d'une main une gerbe d'épis, et de l'autre une faucille (l'Été); son compagnon, revêtu d'un costume de cour, brandit de la main droite un abrisseau couvert de feuilles. Des médailles et des anges confusément indiqués se voient dans le fond de ce bas-relief. — VI. Sur le char de la Divinité, trônent, assis sous une sorte de dais, Dieu le père, une tiare sur la tête et tenant un sceptre surmonté d'une fleur de lis, et le Christ, portant une croix sur son épaule; tous deux soutiennent d'une main les Saints Evangiles, au-dessus desquels est le

A Caen, la maison de Cahaignes, rue de Geôle (époque François Ier), conserve encore quatre médaillons se rapportant aux quatre premiers Triomphes. Ce sont des profils d'hommes et de femmes, entourés de légendes en caractères romains, ainsi conçues : « Amor vincit mundum, Pudicitia vincit Amorem, Mors vincit Pudicitiam, Fama vincit Mortem[1]. »

La maison des Gens d'armes ou manoir de Nollent, construite dans les



L'HOTEL DU BOURGTHÉROULDE, A ROUEN

environs de Caen par le même architecte que la maison de la rue de Geôle, à savoir Abel Le Prestre, est également ornée de médaillons accompagnés de légendes inspirées par le poème de Pétrarque. Sur le médaillon n° 1, près de la grosse tour, une tête de femme, n'ayant pas de tête d'homme pour pendant, tient à la main une fleur, dont elle respire le parfum. Légende :

Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Ce char, traîné par les quatre symboles des Evangélistes, écrase une foule d'hérétiques. Immédiatement derrière lui, marchent un pape et un cardinal. Dans le fond de la composition, on voit un grand nombre de personnages, parmi lesquels on distingue un évêque coiffé d'une mître, la croix à la main, et des anges qui, rangés à droite et à gauche du dais, encensent la Trinité.

1. Palustre, *La Renaissance en France*, t. II, p. 225-226. — De Beaurepaire : *Le Bulletin monumental*, t. XLVII, 1881, p. 835 et suiv.

« Pudicicia (*sic*) vincit amorem. » Deux autres médaillons portent la légende : « Amor vincit mortem (mundum ?) », autour de la tête de femme ; « Mors vincit pudiciciam », autour de la tête d'homme[1].

Il nous reste à rechercher quelle action le poème de Pétrarque a exercée sur les compositions similaires appartenant au vaste domaine de l'allégorie. En France, comme aussi dans les Flandres, son influence se fait avant tout sentir dans les tapisseries[2].

Deux tentures flamandes du commencement du XVIe siècle, exposées en 1876 au Palais de l'Industrie, représentent le *Triomphe de la Foi,* dans les données du *Triomphe de la Divinité,* et le *Triomphe de la Charité.*

Au Garde-Meuble Impérial de Vienne, une tenture bruxelloise du XVIe siècle représente les *Triomphes de la Foi, de l'Espérance, de la Charité, de la Prudence, de la Justice, de la Tempérance, du Courage*, avec des chars ou des trônes et des cortèges de personnages historiques[3].

Les *Vertus et les Vices*, tapisseries du Palais de Madrid, sont également inspirées des Triomphes : on y voit des chars, la plupart au repos. La Renommée est assise sur un éléphant, réminiscence bien palpable des peintures ou gravures italiennes, et, afin que nul n'en ignore, « Francisque Pétrarque » est représenté accoudé sur un balcon et lisant dans un livre ouvert ; à ses côtés se prélassent « Tule (Cicéron) et Pline[4] » :

Ardua Pegaseo Perseus ad sacra volatu
  Accelerans vivax nomen in astra tulit.
Fama vel effractis revocat quoscumque sepulchris
  Hinc laudes, illic probra canente tuba.
Mendax fama viros, urbes, pallacia, reges,
  Territat horrendi nuncia prompta mali.

Ces légendes, en caractères gothiques, contiennent, comme on vient de le voir dans le dernier distique, une atténuation et une critique du rôle de la Renommée. Parmi les personnages très nombreux, on remarque : « Claudianus, Aristoteles, Plutarchus, Socrates, Hippolitus, Lucretia, Vergilius, Salustius, Orpheus, Jason », et une infinité d'autres.

Puis ce sont : le *Triomphe de l'Amour divin,* tapisserie de la collection de M. de Farcy (exposée à Tours en 1890, sous le n° 750) ; le *Triomphe de la*

1. Robillard de Beaurepaire, *Caen illustré....*, 1896, p. 463-466. Cf. p. 536.
2. Agrippa d'Aubigné cite, dans ses *Aventures du baron de Fæneste*, des tapisseries représentant les *Triomphes de l'Impiété, de l'Ignorance, de la Poltronnerie* et *de la Gueuserie.*
3. *Annuaire des Musées impériaux d'Autriche*, 1883, t. I, p. 229 et suiv.
4. Voy. Müntz, *Tapisseries, Broderies et Dentelles,* p. 16. — Par contre, les *Sept Péchés capitaux*, également conservés à Madrid, n'ont rien à voir avec Pétrarque.
5. Barbier de Montault, *Inventaire descriptif des Tapisseries*, p. 55 et suiv.

Prudence, trônant sur un char (exposé à Rome en 1870[4]); le *Triomphe de la Pauvreté,* dans la collection de M. Patenôtre, ambassadeur de France à Madrid; le *Triomphe de Flore*, appartenant à M. Boucher (4, rue de Sully, à Paris), avec les dates 1537 et 1538.

Une variante du *Triomphe de la Renommée* nous est offerte par une tapisserie flamande conservée au Musée des Arts industriels de Berlin (milieu



LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ
Gravure de Martin Heemskerk.

du xvie siècle)[1] : la « Fortitudo » y remplace la « Fama », avec cette différence que son char est attelé de licornes. Quant aux figurants, ce sont les mêmes ou peu s'en faut, que ceux du char de la Renommée : Alexandre et Penthésilée, Judith tranchant la tête d'Holopherne, la cruelle Jahel enfonçant un clou dans la tête de Sisara (gravé p. 263).

La peinture sur verre, à son tour, met à contribution quelques-unes des formules imaginées par Pétrarque.

1. Cette tapisserie (3^m55 de haut sur 4^m05 de large) porte la marque d'un atelier de Bruxelles.

A Rouen, la verrière de l'église Saint-Patrice, peut-être exécutée d'après les dessins de Jean Cousin, représente le *Triomphe de la Loi de Grâce.* Le Sauveur, en croix, est élevé sur un char de triomphe tiré par plusieurs Vertus mystiques, portant les palmes en signe de victoire. Il est précédé et suivi de la Foi, des chefs d'Israël, des ennemis qu'il a vaincus : le Péché, Satan, la Mort et la Chair. La Mort est une femme, aux traits altérés par la souffrance, un linceul élégamment attaché sur sa tête; c'est l'Atropos des Grecs, avec une javeline au lieu de ciseaux, et des flèches, images de la destruction[1].

Un *Triomphe de la Chasteté*, passablement indépendant des traditions pétrarquesques, orne un vitrail de l'église de Conches (1553). On y voit le Palais virginal, le Palais de Jessé, le Temple d'Honneur, etc. Le char est escorté par les Sept Vertus. Les « Dames captives » ont pour compagnon l'Amour[2].

La Miniature, de son côté, nous offre le *Triomphe de l'Argent*, le *Triomphe de l'Honneur* et le *Triomphe de l'Amour*[3].

Dans le domaine de la Gravure, nous citerons le *Triomphe de la Licorne,* gravé par Jean Duvet[4].

Une rubrique des plus curieuses serait à consacrer aux altérations du mythe.

Dès la fin du xve siècle, certaines scènes des *Triomphes* s'étaient infiltrées, nous l'avons vu, jusque dans les ouvrages d'édification (le *Triomphe de la Mort,* inséré dans une édition de *L'Art de bien mourir* de Savonarole).

Voici venir le graveur de l'entrée du roi Henri II à Rouen[5]. Il attelle quatre chevaux ailés au char de la Renommée et, conformément à l'usage, y installe, sur le devant, la Mort vaincue. L'on ne s'attendait guère à trouver le squelette dans une entrée royale! Nous avons ensuite le char de la Religion (fol. 15 v° et 16) et le char d' « Heureuse Fortune » (fol. 27 v° et 28).

A la longue, il n'y eut plus de divinité de l'Olympe qui ne reçût les

1. Langlois, *Essai historique et descriptif de la Peinture sur verre ancienne et moderne ;* Paris, 1832, p. 51.

2. Didron : *Annales archéologiques*, t. XXIV, p. 42-43.

3. *Catalogue of Manuscripts, chiefly from the famous Hamilton Collection;* Londres, Sotheby, Wilkinson et Hodge, 23 mai 1889 ; p. 51-52. — Ces miniatures, du temps de François Ier, sont à rapprocher de celles d'un manuscrit de l'ancienne collection Pichon (n° 768 du catalogue).

4. Julien de La Boullaye, *Étude sur la vie et sur l'œuvre de Jean Duvet, dit le Maître à la Licorne,* p. 121. Paris, 1876.

5. « C'est la Déduction du somptueux Ordre, plaisants Spectacles et magnifiques Théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen.... à la sacrée Maiesté du Très christian Roy de France, Henry second.... » Rouen, 1551.

Citons encore, à Rouen, dans la cour de l'hôtel du Bourgthéroulde, plusieurs bas-reliefs représentant des triomphes antiques : ces sculptures sont très certainement inspirées des six Triomphes de Pétrarque qui ornent le même édifice. — Voy. ci-dessus, p. 252. Cf. Lafon et Marcel, *L'Hôtel du Bourgthéroulde,* p. 15.

honneurs d'un triomphe spécial. Celui de Diane est célébré dans un émail de Pierre Reymond, au Musée du Louvre [1] et dans une estampe de du Cerceau [2]; Apollon et les Muses, Bacchus, Cérès, Vénus, ont leur tour dans les gravures de Geoffroy Tory [3].

III

Les Flandres ont bien mérité de Pétrarque, en consacrant aux Triom-



LE TRIOMPHE DE LA MORT
Gravure de Martin Heemskerk.

phes tant de splendides tapisseries (voy. p. 206 et suiv.); mais il ne semble pas, à en juger par la rareté des peintures ou des gravures, que le poème ait acquis une véritable popularité sur les bords de l'Escaut ou de la Meuse.

1. De Laborde, *Notice des Émaux.... exposés dans les galeries du Musée du Louvre;* 1853, p. 226; cf. p. 232.

2. Reproduite dans *L'Art pour tous,* 1861, t. I. nº 3. On a cru à tort voir, dans cette pièce, un des Triomphes de Pétrarque. Si le char y est traîné par quatre cerfs, c'est que ceux-ci sont l'emblème par excellence de Diane.

3. Voyez les différents ouvrages de cet ingénieux et élégant artiste : *Champfleury* (Bibliothèque Nationale. Réserve V, nº 595, fol. 29-30). — *L'Art et la Science de la vraye Proportion des Lettres antiques;* Paris, 1549, p. 61. — Sur les *Triomphes des Saisons, des Quatre Ages, des Heures*, etc., voy. le travail de M. de Frimmel : *Beitræge zu einer Ikonographie des Todes*, p. 56.

Les six estampes de Martin van Heemskerk (1498-1574), tout factices, vides et glaciales qu'elles sont dans certaines parties, témoignent du moins d'un effort loyal pour renouveler l'interprétation du poème. Avec elles, la décadence est irrévocablement consommée; aussi sera-t-il sage de nous limiter à quelques notes iconographiques succinctes. Dans le second Triomphe, la Pudicité se montre sous les traits d'une vieille femme, armée d'un goupillon; sa suite se compose de Scipion, de Joseph, de Suzanne, de Judith,

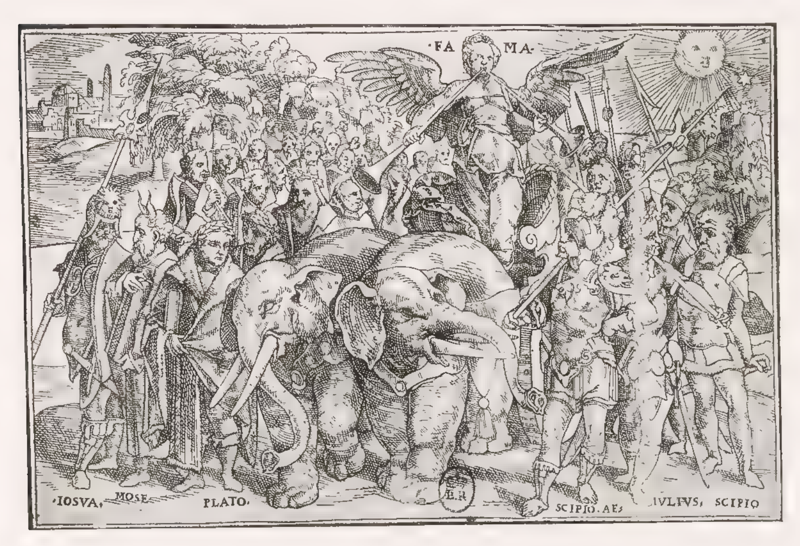


LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Gravure sur bois allemande anonyme.

de la Continence, de la Tempérance, etc. Particulièrement saisissante est l'illustration de la Mort, avec son attelage de taureaux, l'un bondissant, l'autre traînant les jambes; signalons-y un motif curieux : le médecin, en bonnet de docteur, qui se sauve, une fiole à la main. Le cortège de la Renommée ne comprend, comme personnages désignés nommément, qu'Alexandre le Grand, Jules César, Platon et Caton. Çeût été cependant une belle occasion pour faire de la mise en scène! Le Temps trône sur un char orné de toutes sortes d'emblèmes : sabliers, boussole, balance; sur son passage tout s'écroule : pans de murs, arcades, colonnes. A ses côtés courent : le Printemps, un jeune homme nu, portant un arc et un faucon; l'Été, un homme dans la force de l'âge, également nu, des épis à la main; l'Automne,

recouvert d'une longue tunique et tenant une corne d'abondance; enfin l'Hiver, tout encapuchonné, muni d'une sorte de « brasero », avec lequel il se chauffe. La dernière composition, le *Triomphe de l'Éternité,* est remplacée par le *Jugement dernier*.

Une gravure de 1574, exécutée d'après Pierre Breughel, montre, au centre, le Temps, sur un char attelé de deux chevaux. Derrière le char



LE TRIOMPHE DE LA RENOMMÉE
Gravure sur bois allemande anonyme.

chevauche la Mort (un squelette drapé dans un manteau); plus loin apparaît « Fama », assise sur un éléphant[1].

La doctrinaire et sentencieuse Allemagne, qui avait accueilli avec tant d'enthousiasme le *Traité des Remèdes* (voy. p. 96-99), ne semble pas s'être passionnée outre mesure pour les *Triomphes sur la vie et la mort de Madame Laure*. Nous n'y avons relevé qu'un petit nombre d'illustrations consacrées à ce poème : il est vrai que parmi elles, plusieurs, notamment les estampes de Pencz, offrent un intérêt transcendant.

1. Frimmel, *Beitræge zu einer Ikonographie des Todes*, p. 56. — Les *Quatre Parties du jour* et le *Jugement dernier*, d'Antoine Wierx, rappellent indirectement Pétrarque. (*Ibid.*, p. 56-57.) — Au Musée de Madrid, on voit un tableau de Jérôme Bosch, représentant le *Triomphe de la Mort*. (Carel van Mander, *Le Livre des Peintres ;* trad. Hymans, t. I, p. 170.)

Voici d'abord, au Musée de Cologne (nos 556-557), deux peintures sur bois, fort médiocres, exécutées par quelque élève ou imitateur d'Holbein[1] : le *Triomphe de l'Amour* et le *Triomphe du Temps*. — I. Cupidon, nu, sans bandeau, mais muni d'ailes jaunes, bordées de bleu, tient son arc bandé ; un carquois plein de flèches pend à son côté. Il est debout, le pied droit levé, sur un cheval brun, de la même couleur que le cerf que nous rencontrerons tout à l'heure dans le second tableau. Entre les pieds du cheval est assis un jeune homme ; près de lui est couché un roi, la couronne en tête, le globe dans la droite, le glaive à la ceinture ; derrière lui, on voit, également couché, un homme coiffé d'un turban ; à gauche, au second plan, s'élève le temple de la Pudicité, contenant dans une niche la statue de Vénus, nue. — II. Le Temps, un jeune garçon vêtu de rose, tient de la gauche une épée, de la droite une horloge. Il est monté sur un grand cerf brun, lancé au galop. Entre les pieds du cerf est étendue une jeune femme, aux ailes roses.

Quelques gravures allemandes anonymes, fort mouvementées et aux raccourcis audacieux, mais d'un travail rude et heurté, avec de nombreuses fautes de proportion, illustrent les quatre premiers Triomphes[2]. — I. Le char de Cupidon est accompagné de nombreuses victimes enchaînées : Jupiter, Ulysse, Néron, Auguste, David (choix assez arbitraire, on le reconnaîtra). Au fond, s'élève le « Templum Veneris »; vers le centre, apparaît Pétrarque, en société d'une ombre, comme dans les vignettes vénitiennes (p. 258). — II. La scène ne manque pas d'animation : « Laura » trône, tenant d'une main une chaîne, de l'autre une palme. « Didron » tient haut et ferme l'étendard à l'hermine; Joseph fait triste mine, dissimulé derrière les licornes; Pénélope, Lucrèce et Scipion marchent côte à côte; Judith porte l'épée. — III. La Mort, sur un char traîné par des buffles au galop, brandit sa faux, d'un mouvement superbe, pour frapper Laure, debout devant elle. Pénélope, Lucrèce et une infinité d'autres personnages, surtout des papes, des cardinaux et des prêtres, s'enfuient affolés ou bien déjà gisent sur le sol. — IV. Le char, attelé de quatre éléphants, s'avance comme d'ordinaire, droit sur le spectateur; la Renommée (« Fama ») sonne de deux trompettes. A gauche, marchent « Josua, Mose, Plato », et d'autres personnages en costume du XVIe siècle; à droite, « Af. Scipio, Julius, Scipio ». Josué porte un soleil sur son casque; Platon est couronné de lauriers.

1. Frimmel, *Beitræge zu einer Ikonographie des Todes*, p. 53.

2. Cabinet des Estampes. *Vieux maitres allemands*, t. IV, p. 90 (Ea, 25 d). Ces gravures sont reliées à la suite de l'œuvre de Jost Ammann, mais il est peu probable qu'elles soient de lui.

L'habile peintre et graveur nurembergeois, Georges Pencz (1500-1550), à son tour, tenta une nouvelle interprétation du cycle auquel s'étaient attaqués tant de maîtres éminents. Voici la description des six gravures sur cuivre qu'il nous a laissées[1]. — I. A gauche, on voit Cupidon, sur son char traîné par quatre coursiers fougueux. En avant, marchent Énée et Didon, Neptune armé du trident et Pluton armé de la double fourche, avec Proserpine qui lui prend le bras. Au fond, s'avance une théorie de personnages nus.



LE TRIOMPHE DE L'AMOUR
Gravure de Georges Pencz.

— II. La Chasteté tient l'étendard orné de l'hermine. Elle a pour voisin un sphinx. Sur le devant du char, attelé de licornes, Cupidon est enchaîné. Alentour, marchent des femmes portant des palmes, et une autre qui tient

1. Bartsch, t. VIII, p. 357. — Passavant, t. IV, p. 101.

Nous reproduisons en note les légendes barbares qui accompagnent chaque scène :

Libertus quomiam (*sic*) nulli jam restat amanti
Nullus liber erit si quis amare volet.

Non illis studium vulgo loquire amantes
Ampla salis (*sic*) forma est casta Pudicitia.

Nascentes morimur, finisq. ab origine pendet
Longius aut propius mors suaque nos manet.

Fama perenius erit quam nec tonis (*sic*) ira nec ignes
Nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.

Tempus edax rerum tuq. invidiosa vetustas
Omnia destruitis quæcumque erant aut fuerint.

Ut vento rapitur fuantis (*sic*) sic gloria mundo.
Omnia pretereunt pretere avtare (*sic*) deum.

une sorte d'écuelle (la vestale Tuccia ?). Un homme âgé, barbu, est mêlé au cortège (Scipion ?) ; il est coiffé d'un casque surmonté d'un perroquet et brandit un glaive large et court. Deux femmes, dont l'une tient une flèche (peut-être Diane), viennent du côté opposé. — III. Le squelette, armé de la faux, occupe un char traîné par deux buffles, et qui passe sur des guerriers, des adolescents, des enfants, tandis qu'un pape et un évêque implorent



LE TRIOMPHE DU TEMPS
Gravure de Georges Pencz.

l'implacable déesse. Au fond, une tête monstrueuse, la bouche ouverte, représente l'Enfer. — IV. La Renommée — un génie ailé, — une trompette dans chaque main, se tient debout sur le dos de deux éléphants couronnés de lauriers. En avant et sur les côtés, marchent des guerriers, puis une femme en vêtements de deuil, une couronne de laurier ceignant son capuchon. Dans un angle, gisent un pied de marbre et un buste colossal. Au fond, se dressent des ruines : colonnes, arc de triomphe, obélisque, etc. — V. Le Temps, un vieillard barbu et ailé, s'appuie sur deux béquilles. A ses pieds repose le sablier. Deux cerfs composent son attelage. A côté du char courent des enfants, des adolescents, des hommes d'un âge mûr, des vieillards. Au second plan, on aperçoit deux enfants nus, dont l'aîné

pousse le plus jeune dans une chaise à roulettes. — VI. Le Christ, debout sur les nuages, tient l'étendard. A ses pieds sont couchés les symboles des Évangélistes. Des élus, assis sur des nuages, l'acclament ou le vénèrent; des anges sonnent de la trompette. Dans le bas, on aperçoit une ville en



LE TRIOMPHE DU COURAGE
Tapisserie flamande du XVIe siècle.
(Musée des Arts industriels de Berlin)

flammes, puis Cupidon, la Chasteté, la Mort, etc., étendus sur le sol, aux pieds d'une femme assise, qui semble les exhorter ou s'apitoyer sur leur sort.

Ces scènes sont traitées avec la facilité et l'abondance qui caractérisent la fin de la Renaissance; rien n'y manque : figures plus ou moins mouvementées, paysages et fabriques décoratives. Il est fâcheux que de nombreuses fautes de perspective les déparent.

Parmi les compositions allemandes plus ou moins directement inspirées

de Pétrarque, nous citerons, au premier rang, le *Char triomphal de l'Empereur Maximilien*, gravé sur bois par Albert Dürer, en 1522. « Experientia et Solertia » y conduisent le premier couple de chevaux, « Magnanimitas et Audatia », le second, etc. « Gravitas et Perseverantia » accompagnent le char, sur lequel se tiennent, à côté du souverain : « Justicia, Clementia, Veritas, Temperentia, Liberalitas », et diverses autres Vertus.

Holbein a navigué dans les mêmes eaux, lorsqu'il a peint, pour le compte des marchands allemands de Londres, le *Triomphe de la Richesse* (dont l'étude préparatoire se trouve au Louvre) et le *Triomphe de la Pauvreté*, qui n'est plus connu que par des gravures anciennes[1].

Barthélemy Beham, de son côté, a gravé un *Triomphe des nobles et victorieuses Femmes* (Bartsch, n° 44), qui a été copié deux fois par Hans Sebald Beham (Bartsch, n°s 142-143. La seconde de ces copies porte la date 1549).

Il n'est pas jusqu'à l'Espagne qui ne se soit piquée d'apporter son tribut à Pétrarque.

Brunet cite une édition illustrée, publiée à Logroño en 1512 (« Francisco Petrarcha con los segos Triumfos », traduction de Ant. de Obregon).

Une autre édition, publiée à Séville en 1526, contient de mauvaises copies de l'édition vénitienne de 1492.

En 1532, enfin, parut, également à Séville, chez Juan Verola, une traduction des *Triomphes* en vers espagnols par Antonio de Obregon, déjà nommé. On y voit six grands bois représentant les six cortèges[2]. L'exécution en est aussi grossière que l'invention en est pauvre. Rien de plus indigent, par exemple, que le *Triomphe de la Divinité :* le Père Éternel, tenant le globe et la croix, est assis sur un trône porté par un pape, un cardinal, des saints. Les symboles évangéliques qui accompagnent la procession sont du dernier grotesque : le lion a l'air d'un caniche ; le bœuf, debout, immobile, dans une prairie, semble empaillé. Sur les visages on chercherait en vain quelque expression, dans les attitudes une ombre de vivacité. Le travail même de la gravure est des plus rudimentaires ; il se compose de petites tailles parallèles, serrées, sans hachures.

Les héros et héroïnes, créés de toutes pièces par Pétrarque, avaient la vie dure : on pouvait croire qu'ils ne survivraient pas à la Renaissance,

1. Woltmann, *Holbein und seine Zeit;* 2e édition, 1874 ; t. II, p. 382-388.

Peut-être, dans son illustration d'Ezéchiel, Holbein s'est-il souvenu du *Triomphe de la Divinité*. Il y montre les quatre animaux évangéliques d'un côté, de l'autre deux roues, puis, sur des nuages, le Père Éternel (*Historiarum veteris Instrumenti Icones ad vivum (!) expressæ*).

2. *Catalogue de Livres espagnols rares et précieux*. Paris, Em. Paul et fils et Guillemin, 1899, n° 64.

que l'excès même de leur fécondité les avait tués à jamais. Eh bien, en plein XVII[e] siècle encore, deux artistes supérieurs s'en emparent et en tirent des effets inattendus, l'un insistant davantage sur le côté décoratif, l'autre sur le côté idéographique.

Le premier de ces maîtres, le Florentin Antonio Tempesta (1555-1630), a orné le casino du palais Ruspigliosi (Pallavicini), à Rome, de deux grandes frises représentant le *Triomphe de l'Amour* et le *Triomphe de la Renommée*





FRAGMENTS DU TRIOMPHE DE LA DIVINITÉ
Par Jacques Sarazin. (Musée Condé, à Chantilly.)

(gravées p. 61 et 83)[1]. Il est impossible d'imaginer des compositions plus riches et plus vivantes. L'ordonnance en est aussi libre que nourrie; les groupes sont merveilleusement pondérés. Dans la première, le char de Cupidon, guidé par Vénus, occupe le centre; il est précédé et suivi d'une foule d'amants célèbres, parmi lesquels on reconnaît Mars et Vénus, le centaure Nessus, Alexandre et Roxane, etc. Dans la seconde, la Renommée, une trompette à la main, trône sur un char traîné par des éléphants; à ses côtés, se tient une autre femme ailée, brandissant une couronne

1. Longueur, 5m88 chacune; hauteur, 1m27. D'après une note que nous devons à l'obligeance de M. de Navenne, ministre de France près le Saint-Siège, la tradition veut que les peintures du casino Ruspigliosi aient été commandées au Tempesta, en 1610, par le cardinal Scipion Borghèse, à la famille duquel le palais appartenait à cette époque. — Voy. aussi Titi, *Ammaestramento.... di Pittura, Scultura et Architettura nelle Chiese di Roma*; Rome, 1686, p. 283.

de laurier. Des guerriers, à cheval ou à pied, lui servent d'escorte. Quelques philosophes ou poètes les précèdent.

Plus tard encore, en 1663, et cette fois à Paris, le sculpteur Jacques Sarazin a créé, pour la chapelle funéraire d'Henri de Bourbon, prince de Condé, dans l'église Saint-Paul-Saint-Louis, une suite de bas-reliefs en bronze, représentant les *Triomphes de la Renommée, du Temps, de la Mort et de l'Éternité.* Ces sculptures, fondues et ciselées par Perlan, entrèrent, pendant la Révolution, au Musée des Petits-Augustins [1] : elles se trouvent aujourd'hui dans la chapelle du château de Chantilly [2]. Nous les avons fait reproduire d'après les estampages anciens conservés dans l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à Paris.

Voici, d'après un contemporain, l'économie de cette composition : « Le pied de la balustrade est enrichi d'une suite de bas-reliefs où, selon les idées de Pétrarque, M. Sarrazin a représenté les *Triomphes de la Mort, de la Renommée, du Temps et de l'Éternité.* Les *Triomphes de la Renommée et de la Mort* méritent ici chacun sa remarque, parce que dans celui de la Renommée, M. Sarrazin nous a laissé son portrait au naturel, qui serait confondu parmi tant de figures, à moins que de l'indiquer ici. Il a donc fait paraître dans ce bas-relief une partie des habiles hommes qui, s'étant distingués dans les sciences et dans les arts, ont acquis de la réputation, et surtout il a affecté d'y représenter Michel-Ange, Raphaël et le Titien, et pour lui, il paraît comme dans la foule, orné de la chaîne et de la médaille que lui donna l'Académie de Florence, et tient à la main une figure de saint Jacques, qui était son patron. Il semble vouloir se cacher à côté de Michel-Ange, qui est la dernière figure de ce bas-relief, et qui porte une main sur le bras de M. Sarrazin, comme pour lui donner courage et lui marquer qu'on se repose sur ses soins pour l'exécution de ce mausolée [3]. »

L'on ne saurait refuser à Sarazin le mérite d'avoir pénétré dans l'esprit du poème, et d'avoir complété la pensée de Pétrarque, tout en créant des

1. Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris ;* éd. de 1765, t. V, p. 11. — Lenoir, *Musée royal des Monuments français ;* éd. de 1815, p. 99. — *Inventaire général des Richesses d'art de la France. Paris, Monuments religieux ;* 1876, t. I, p. 8. — Le R. P. Chérot, *Le Père du Grand Condé ; ses derniers écrits et le monument de son cœur conservés à Chantilly.* Paris, 1892 (extr. des *Études*).

2. Chaque Triomphe, d'après une note dont nous sommes redevables à l'obligeance de M. Macon, conservateur-adjoint du Musée Condé, comprend un bas-relief de grandes dimensions, précédé et suivi de fragments (dont plusieurs sont mal placés dans la série). Le groupe qui figure à gauche, dans la partie inférieure de notre gravure (p. 61), fait partie du *Triomphe de la Renommée.* Quant aux autres bas-reliefs de la même gravure, ils ont été rapprochés d'une manière arbitraire sur l'estampage de Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Dans la rangée supérieure du *Triomphe de la Divinité,* deux personnages debout, à l'extrémité gauche, manquent à Chantilly, tandis qu'ils se trouvent dans l'estampage en question

3. *Mémoires inédits sur la Vie et les Ouvrages des Membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture;* Paris, 1854, t. I, 124-125.

groupes superbes : c'est ainsi qu'il place, à la suite du char de la Mort, le féroce Mars, Atropos avec ses ciseaux, une femme armée d'une torche et d'autres figures allégoriques pleines de mouvement et d'éloquence. C'est ainsi encore qu'il fait trôner les trois Vertus théologales sur le char de la Divinité, qui est traîné, comme d'ordinaire, par les symboles des Quatre Évangélistes, et qu'il range dans le cortège le patriarche Noé portant l'arche.

C'est avec les créations, toutes deux si dignes d'estime, du Tempesta et de Sarazin, que finit l'illustration du plus brillant des poèmes de Pétrarque [1]. Pendant plus de deux siècles, les héros et héroïnes des *Trionfi* avaient charmé l'Italie et, à sa suite, tous les pays de civilisation classique. S'ils furent délaissés à la longue, cela ne tient pas tant au caractère allégorique du poème, qu'au sentiment religieux dont il est si profondément pénétré. L'art religieux lui-même agonisait (sauf dans les Flandres, où seul un Rubens aurait pu renouveler le thème — il n'y a pas songé ! — la Hollande et l'Espagne) : qu'eût pu attendre d'interprètes aussi insuffisants une fiction qui n'intéressait pas directement le culte ?

N'importe : parmi les innombrables titres de gloire conquis par Pétrarque, ce n'est pas un des moindres que d'avoir inspiré, trois siècles durant, tant de grands artistes, dont les illustrations ne cesseront de charmer la postérité.

1. Assurément, l'on pourrait citer encore l'une ou l'autre œuvre d'art consacrée à Pétrarque pendant le cours du XVII[e] siècle, mais toute autorité en a disparu. Telles sont les peintures exécutées à cette époque dans le vestibule de la maison du poète, à Arqua (« Triumphos ab eo decantatos expressit pictor » : Tomasini, *Petrarcha redivivus*, p. 124).

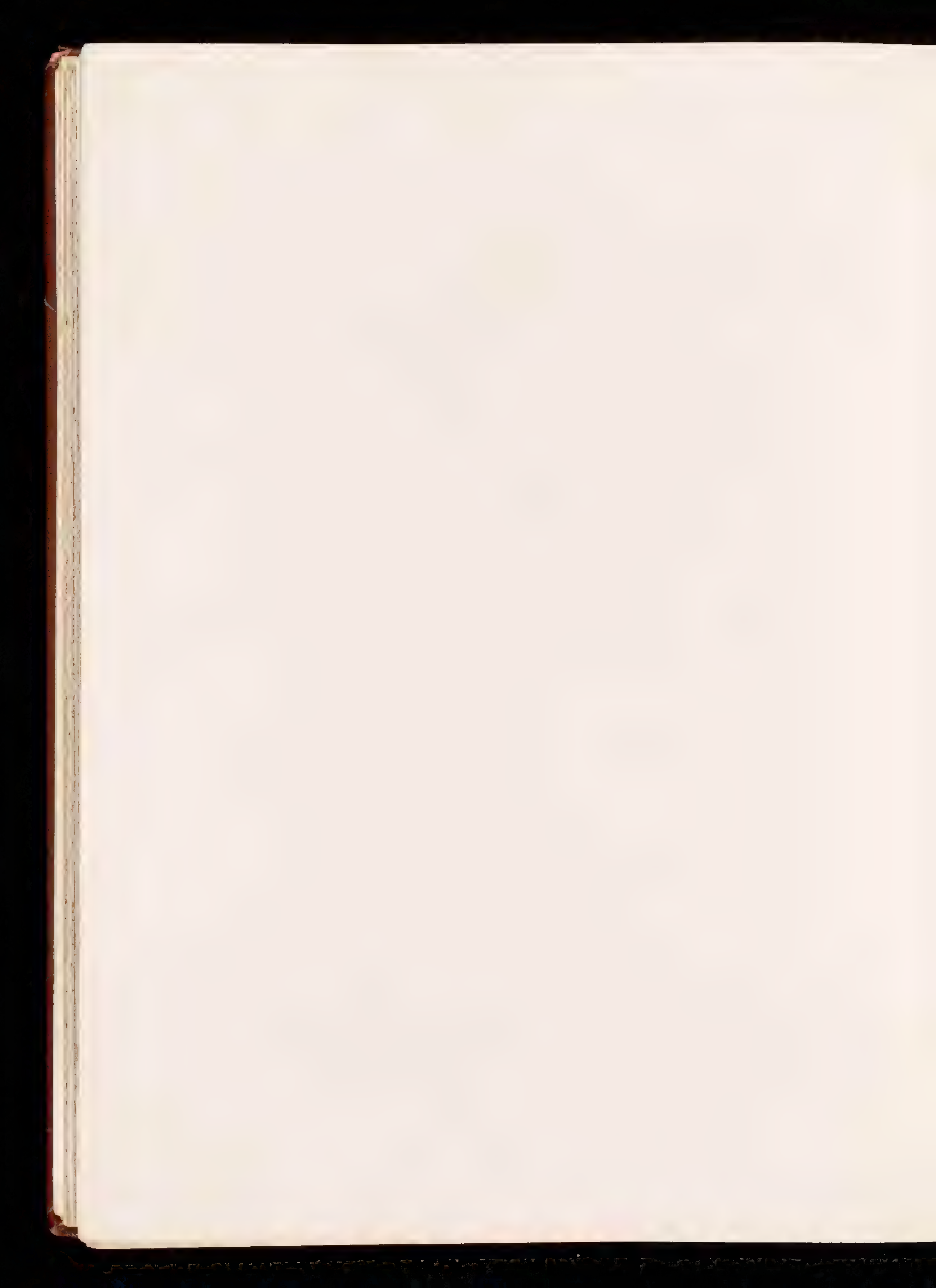
Le peintre Pieter van Lint (1609-1670) semble avoir peint, de son côté, soit pendant son séjour en Italie, soit après, une suite de Triomphes, dont on ne connaît plus qu'une seule pièce : le *Triomphe de la Mort*. Ce tableau, sur toile, est conservé à Vienne, dans la galerie du prince Schwarzenberg (larg., 1m18 ; haut., 0m87). On y voit, presque au milieu, le char attelé de quatre chevaux blancs. Cupidon y est debout sur le globe du monde. Devant lui, Jupiter ; à gauche, Mars et Vénus, Hercule et Omphale ; plus loin, Neptune avec plusieurs autres personnages. Au premier plan, Pyrame et Thisbé. A droite, au second plan, Apollon, Junon, Mercure, un satyre et d'autres figures. (Th. de Frimmel : *Chronique des Arts*, 1890.)

Quant aux sept pièces de l'*Histoire des Triomphes de Pétrarque*, livrées en 1609 par le tapissier bruxellois Martin Reymbouts, ce n'étaient, selon toute vraisemblance, que des répliques d'une tenture plus ancienne. (Wauters, *Les Tapissiers bruxellois*, p. 295, 426-427. Bruxelles, 1878.)

Rappelons enfin qu'un *Triomphe de la Mort* fut représenté à Plaisance, dans l'église Saint-Georges, en 1665. (Vigo, *Le Danze macabre in Italia;* 2e éd., 1901, p. 72.)



ÉPISODE DU TRIOMPHE DE L'AMOUR
(Edition Romain Morin. Lyon, 1531.)



CATALOGUE

DES

ILLUSTRATIONS EXÉCUTÉES D'APRÈS PÉTRARQUE

A. LE « CANZONIERE »

MINIATURES

Voyez pages 83 et suiv.

B. TRAITÉ DES REMÈDES

MINIATURES

PARIS. — Bibliothèque Nationale. Fonds français, nº 593. P. 92-94.

— Ibid., nº 224. P. 94.

— Ibid., nº 225. P. 88-94.

— Bibliothèque de l'Arsenal, nº 2860 (Martin, *Catalogue*, t. III, p. 131). P. 88.

— Bibliothèque Mazarine, nº 3882. P. 88.

ÉDITIONS ILLUSTRÉES

PRAGUE. 1501. P. 96.

PARIS. Galiot du Pré. 1523. P. 94-95.

- Denys Janot. 1534. P. 96.

AUGSBOURG. M. Steyner. 1532. P. 95-99.

C. DE VIRIS ILLUSTRIBUS

MINIATURES

PARIS. — Bibliothèque Nationale. Fonds latin, nº 6069F. P. 124-125.

— Ibid., nº 6069I. P. 124.

DARMSTADT. — Bibliothèque. P. 124.

D. LES TRIOMPHES

MINIATURES

BERLIN. — Cabinet des Estampes. Manuscrit du XVe siècle (ancienne collection Hamilton), avec les miniatures de six Triomphes, traitées dans un style sévère. (De Seidlitz : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. VII, 1884, nº 44.)

CASSEL. — Bibliothèque Publique, nº 156. P. 189-192.

CHELTENHAM. — Collection Philipps. P. 241-242.

DRESDE. — Bibliothèque Royale, nº 153. P. 162-164.

FLORENCE. — Bibliothèque Nationale. Fonds Palatin, E 5, 6, nº 65. P. 130, 153, 157.

— Ibid., E 5, 7, nº 33. P. 157-158.

— Ibid., édition de 1478. P. 130, 153, 156, 157, 176.

— Bibliothèque Laurentienne. Fonds Strozzi, nº 174. P. 126, 140, 154, 156.

— Bibliothèque Riccardi, nº 1129. P. 116, 140, 154.

Nous avons décrit (p. 154) et reproduit (p. 116) ci-dessus la première miniature de ce manuscrit, le *Triomphe de l'Amour*. Voici la description des autres illustrations. — II. Le cortège se dirige à droite. La Chasteté est debout sur un char, traîné par des licornes ; elle tient de la gauche une palme. Devant elle Cupidon, un bel adolescent nu, est assis, attaché à une colonne. Neuf ou dix femmes forment le cortège. — III. Le char, traîné par deux buffles qui ont un anneau passé dans le museau, se dirige à droite. La Mort, un squelette habillé, tient des deux mains une faux. Au fond, on aperçoit une ville aux murs crénélés. Cette composition est à peu près identique dans le manuscrit de la Riccardienne et dans celui de la Strozzienne (nº 174). — IV. La Renommée (caractérisée par un glaive et une statuette) se montre de face, dans un disque, comme dans le manuscrit de la Strozzienne, mais la composition est beaucoup plus riche. Au fond, on voit : « Aristotile (en bonnet de docteur), Erchole, Samsone et Vegilio » ; aux côtés du char, en avant, les deux jeunes gens nus ; puis « Cesare, Atore, Scipione », et une foule d'autres cavaliers ou piétons, mêlés à quelques femmes.

Voyez, en outre, sur d'autres manuscrits enluminés de la Riccardienne, *I Codici petrarcheschi*, p. 100-106.

FRANCFORT-S.-M. — Collection Goldschmidt. P. 240-241.

LONDRES. — British Museum. Un manuscrit du XVe siècle (nº 28962, fol. 378 b) — des Heures exécutées pour le roi Alphonse V de Naples — montre la Mort à cheval sur un buffle et tirant sur un roi et un pape.

— British Museum, B 8, F. P. 167. Manuscrit de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle. — I. Dans un N est représenté Pétrarque couché et dormant, et dans une bague d'or (environ 0m03 de diamètre) on voit le *Triomphe de l'Amour*, sur un char, vu de face, traîné par quatre chevaux blancs ; de la plate-forme s'élève un pied surmonté d'un globe de feu, où se tient l'Amour, ailé, les yeux bandés, décochant une flèche enflammée. Entre les deux couples de chevaux, marche un personnage coiffé d'une couronne et enchaîné (David ?). Le cortège se compose de personnages montés sur des chevaux blancs ou noirs. Dans l'encadrement, deux très petits médaillons représentant un homme e

une femme : Laure et Pétrarque. — II. L'initiale — un Q — renferme la Chasteté enchaînant l'Amour à genoux. Dans le médaillon du bas, le char est traîné de droite à gauche par deux licornes brunes ; au sommet, la Chasteté, couronnée, tient de la droite une palme et de la gauche la bannière verte avec la blanche hermine. Sur le devant du char, l'Amour est lié à une colonne. La suite comprend de nombreuses jeunes filles, dont trois se tiennent par la main. C'est une réminiscence des gravures sur cuivre : le groupement des personnages du cortège est le même. — III. Dans la lettre ornée du commencement — un Q — est représentée la Chasteté tirant après elle l'Amour enchaîné. La miniature du bas, occupant toute la largeur de l'encadrement, est en forme de tableau oblong, comme un panneau de « cassone ». La Mort, sous la figure d'un corps desséché, à tête de squelette, avec de grandes ailes brunes, tient une faux à longue hampe, dont elle menace des personnages qui fuient devant elle. Elle plane au-dessus d'autres personnages, gisant à terre, qu'elle a déjà atteints. — IV. L'encadrement est formé de fleurs, d'oiseaux, d'animaux, de « putti », dont quelques-uns jouent de la trompette, et de médaillons représentant des personnages illustres. Dans le médaillon du bas, le char, vu de face, est traîné par deux éléphants ; la Renommée s'y tient, ailée, couronnée, un glaive dans la main droite et le globe du monde dans la main gauche. Sur le côté et derrière, des cavaliers, richement vêtus, caracolent sur des chevaux noirs et blancs. — V. L'encadrement est formé d'animaux, de fleurs, d'oiseaux ; au milieu, en haut, on voit le globe du monde, et en bas, un médaillon flanqué de deux sabliers. L'initiale montre Apollon sur un char d'or, conduisant les quatre coursiers du soleil, de couleurs différentes. Dans le médaillon du bas, à fond bleu de ciel, le Temps, un vieillard courbé, marchant péniblement, tient une bannière à flamme rouge ; il est suivi d'hommes, de femmes et d'enfants ; d'autres personnages sortent de terre ; aux uns, l'on voit la moitié du corps, aux autres, la tête seulement. — VI. Des médaillons renferment des personnages en buste, qui tiennent des banderoles. Dans le haut, à gauche, on lit : TUAM ; au milieu : IN ÆTERNUM ; à droite : REGNI ; à droite, au milieu : IN SECULA ; dans le bas, à droite : OMNIA ; à gauche : TRANSIT. La lettre ornée du commencement de la page — un D — montre Dieu le Père, entouré d'une auréole, bénissant de la droite, et tenant de la gauche le globe du monde ; un homme tend les bras vers lui. Dans le petit médaillon du bas, le monde est soutenu par quatre anges. — La miniature suivante (p. 55) nous offre, dans une initiale, un personnage en buste, regardant vers le bas et bénissant de la main droite, puis, dans le petit médaillon du bas, un personnage à genoux, vu de dos.

Collection Yates Thompson. Un manuscrit. P. 84.

MADRID. — Bibliothèque Nationale. Réserve 4-4a. P. 127, 164-165.

— Bibliothèque Nationale. Réserve 8-17. P. 128, 165-167.

— Ibid. Réserve G. P. 15, 188-189.

MILAN. — Bibliothèque Trivulce. P. 83, 128, 129, 158-161, 192.

MODÈNE. — Bibliothèque. Manuscrit du XVe siècle. P. 119, 130, 158. — Le *Triomphe de l'Amour* (haut., 0m132 ; larg., 0m094). Le char, attelé de deux chevaux au galop, se dirige à droite. Du milieu des flammes surgit l'Amour, sous les traits d'un adolescent plutôt que d'un enfant. Devant le char s'avance Aristote à quatre pattes, portant Campaspe, qui a le martinet à la main. De nombreux personnages, guerriers, docteurs, femmes, aux attributs et à la caractéristique assez vagues, complètent l'escorte. Leurs costumes sont hiératiques, tels qu'on les portait à la cour de France vers 1440. — II. La Chasteté occupe un char attelé de deux licornes blanches et qui se dirige à droite. Elle a pour attributs une palme et un livre. Aux quatre angles, des enfants debout soufflent dans une longue trompette. Au premier plan, à gauche, deux chiens se désaltèrent dans de l'eau. Au second plan, la licorne, poursuivie par deux chiens, vient se réfugier dans le sein d'une Vierge (ce motif, très commun aux XVe et XVIe siècles, figure, entre autres, dans les estampes de la collection Albertine). Sur la mer nage un dauphin qui porte Vénus nue, tenant une voile gonflée par un ange qui sonne de la trompette. — III. Le char, traîné par deux buffles noirs, vient de face. Le squelette lève la faux. Des vieillards l'implorent, comme au Campo Santo de Pise, à l'Hospice de Palerme, dans le meuble de Matteo de' Pasti et dans la gravure de l'Albertine (p. 170). — IV. Deux éléphants servent d'attelage à la Renommée. Sur la plate-forme se montrent, de face, deux rois ou empereurs, un sceptre dans une main, un livre dans l'autre. Derrière eux, au milieu de la plate-forme, s'élève, sur une sorte de pied, la boule du monde, divisée par un diamètre : au-dessous, ASIA ; au-dessus, à gauche, AFRI, et à droite, EUROP. — Au premier plan, Hercule, nu, avec sa massue et sa peau de lion, conduit l'attelage ; il a pour pendant un personnage ayant la même tête (Samson ?). Au premier plan, suivant Hercule, marchent les deux jeunes gens nus, les mains attachées derrière le dos. Derrière s'avancent des cavaliers. Dans le fond, on voit la mer, des navires à voiles et une barque avec des rameurs ; à gauche, une forteresse. — V. Le Temps, un vieillard ailé, à longue barbe et à longs cheveux blancs, tient de la droite un bâton traversant la boule du monde et coupé à angle droit par un autre bâton. Deux cerfs traînent son char. A droite, à la hauteur des cerfs, on voit deux vieillards, dont un très âgé, appuyé sur un bâton qu'il tient à deux mains. — VI. Le char, venant de face, est traîné par les symboles des quatre Évangélistes, nimbés. Sur la plate-forme, quatre dauphins supportent un globe où l'on distingue la mer et des navires. Dans une « mandorla » trône le Père Éternel, entouré de chérubins ;

ses pieds reposent sur le globe; sa main droite est levée, et il porte dans la main gauche le globe du monde, où l'on voit un navire. A genoux, sur la plate-forme, de chaque côté de Dieu, deux anges jouent du violon et de la harpe. Aux côtés du char, se tiennent une foule de saints et de saintes, nimbés. Au-dessus de Dieu, deux anges sonnent de la trompette. Dans le fond, s'étendent des montagnes, des arbres, la mer avec des navires, et une ville. — L'enlumineur de ce manuscrit avait un médiocre talent; il est assez difficile de lui assigner une patrie : M. Venturi est disposé à voir en lui un Allemand.

Munich. — Bibliothèque Royale. Cod. Gallicus, nº 16. P. 239-241.

Naples. — Bibliothèque Nationale. Manuscrit de Giulio Clovio. P. 192.

New-York. — Lennox Library. Manuscrit sur parchemin, in-4º, contenant onze miniatures (ancienne collection Caraccioli). M. le Dr Warburg, à qui nous devons la communication de ce manuscrit, estime qu'il date de 1450 environ et appartient à l'École ferraraise. On y voit les *Triomphes de l'Amour* (debout sur un piédestal, tirant de l'arc), *de la Chasteté, de la Mort, de la Renommée, de l'Éternité*. Le *Triomphe du Temps* manque.

— Ibid. Manuscrit ferrarais du xve siècle. Cette miniature représente Pétrarque entre deux Muses, dont l'une joue de la double flûte, l'autre de la syrinx. Des rayons partant d'un arbre qui se termine par une tête humaine viennent frapper le poète (communication de M. le Dr Warburg).

Paris. — Bibliothèque Nationale. Fonds italien, nº 545. P. 117, 130, 153, 160-161.

— Ibid. Fonds italien, nº 548. P. 85, 159-160, 162, 166, 183.

— Ibid. Fonds italien, nº 549. P. 160.

— Ibid. Fonds italien, nº 1019. P. 162.

— Ibid. Fonds italien, nº 1022. P. 162.

— Ibid. Fonds français, nº 12423. P. 126.

— Ibid. Fonds français, nº 22541. P. 101, 201, 222-225. Cf. planche hors texte.

— Ibid. Fonds français, nº 594. P. v, 60, 116, 156, 208, 226-232. Cf. nos deux planches hors texte.

— Ibid. Fonds français, nº 12424. P. 219, 221-224.

— Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5065. P. 230-236.

Ce premier volume des *Triomphes* contient à profusion des scènes de la vie des personnages mentionnés par Pétrarque et mis en lumière par Illicino. Signalons, à ce propos, l'intérêt qu'il y aurait à élucider l'histoire des traductions françaises de Pétrarque ou, du moins, à en dresser le catalogue. Rien n'a été fait jusqu'ici pour une branche si importante de notre littérature.

Il ne reste rien de la belle conception de Pétrarque dans les miniatures, rarement intelligibles, du nº 5065. Il faut lire les commentaires qui précèdent ou qui suivent pour en deviner le sens et encore n'y parvient-on pas toujours.

Le volume contient des variantes de quelques-unes des inscriptions latines tracées sur les tapisseries du Kensington et de Hampton Court (p. 208 et suiv.). C'est ainsi que la fin du second vers est conçue comme suit : « et tela premunt ». Au troisième vers, on lit : « Nec pingui Cipre nec moli floribus Ida »; au quatrième : « In Cerere et Theti ». Dans les vers consacrés à la Mort, nous relevons les variantes suivantes, dont quelques-unes sont empruntées au nº 5066 de la même Bibliothèque (voy. ci-dessous) : « Sanior hac longa »; « Ecce, sed heu tandem singula morte ruunt (ou cadunt) ». P. 80 et 130.

— Bibliothèque de l'Arsenal, nº 5066. P. 207, 235, 237. — Nous trouvons dans ce manuscrit la plus ancienne rédaction, selon toute vraisemblance, des commentaires métriques français qui accompagnent les tapisseries du Kensington et de Hampton Court. (Voy. p. 207, 209.)

Cupido a de son dart prosternez
Iovis, Neptunne et Pluton couronnez
Roys, en suyvans folle amour et plaisance
D'eulx triumphant nonobstant leur puissance;
Princes mectez frain à voz voluptez
Car les ceptres qui sont immodérez
Tumbent tantost et ne sont point estables
Les modérez sont fermes et durables
Amor vaint le munde.

L'arc Cupido a esté surmonté
Par les armes de dame Chasteté
Qui ce seigneur conculque et tient en presse
Et ses membres trop rebellans oppresse
Car ès délices de Cypre l'opulente
De es (*sic*) fleurs souefves dyde (*sic*) Amour n'est [pas lente
Mais par Sérès et Téthis refrenée
Est folle amour et challeur forcenée.
Chasteté vaint Amour.

Combien que l'omme soit chaste et tout pudicque
Les sœurs fatalles par leur loy auctentique
Tranchent les nerfz et filletz de la vie.
A ce la Mort tous les vivans convie
Le chaste au fort plus sainement veult vivre
Qui se treuve de grans vices delivré
Mais en la fin il n'y a roy ne pape
Grant ne petit qui de ses las eschappe.
La Mort vaint Chasteté.

La Mort mort tout, mais clère Renommée
Sur Mort triumphe et la tient déprimée,
Dessoubz ses piedz, mais après ces effors
Fame suscite les haulx faitz des gens mors
Qui par vertu ont meritée gloire
Qu'après leur mort de leur fait soit memoyre
Inclite fame n'eust jamais congnoissance
De Letheus le grant lac d'oubliance.
Bonne Renommée vaint la Mort.

Quoyque Fame inclite et honnorée
Apres la Mort soit de longue durée
Clère et luysant néantmoings tout se passe
Tout s'oblie par temps et long espace.
Longuement vivre que t'aura proffité
Quant tu seras ès latèbres gecté
De ce vieil temps qui tout ronge et affine
Et dure après que Fame meurt et fine.
Le Temps vaint bonne Renommée.

Je suis séant au hault triumphal trosne
Du temps passé porte palme et couronne
Joyeusement comme victorieuse
Sur les choses crées glorieuse.
Mondaine Amour et Chasteté pudicque
Mort, Fame et Temps, tant sont vieil et anticque
Tout prandra fin, mais par ma mension
Eterne au ciel en clère vision
Eternité vaint tout.

— Ibid., nº 6480. Miniatures de G. le Batave. P. v, 100, 156, 200, 237-240.

— Bibliothèque de Sainte-Geneviève. Une version française des *Triomphes* (nº 965, fin du xvᵉ, commencement du xviᵉ siècle), a perdu ses miniatures. L'une de celles-ci, le *Triomphe de l'Amour*, est reproduite dans le catalogue de Claude du Molinet. (Kohler, *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève*, t. I, p. 508. Paris, 1893.)

— Ancienne collection La Vallière. Le catalogue de cette collection cite (t. II, p. 504) deux manuscrits dont il nous a été impossible de retrouver la trace :

« Nº 3604. — Les Triomphes de Messire François Pétrarque, translatez nouvellement en françois. In-fol. Beau manuscrit sur vélin du xviᵉ siècle, contenant 178 feuillets, écrits en ancienne bâtarde et à longues lignes. Il est enrichi de lettres tourneures peintes en or et en couleurs, et de 14 fort belles miniatures qui ont 10 pouces de hauteur sur 6 pouces de largeur. Ce manuscrit ne contient que les trois premiers Triomphes de Pétrarque, au lieu que les trois éditions suivantes, qui sont de la même traduction, renferment les six. Nous ignorons le nom de l'auteur; nous n'osons affirmer que ce soit Georges de la Forge, bourbonnais, qui est connu pour avoir fait une traduction de cet ouvrage. »

« Nº 3609. — Les six Triomphes et les six Visions de Françoys Pétrarque. In-4º. Manuscrit sur vélin, du xviᵉ siècle, contenant 21 feuillets écrits en lettres rondes, et enrichis de 18 très belles miniatures qui ont plus de 4 pouces en quarré. Le discours de ce manuscrit consiste, savoir, pour les Triomphes, dans la devise écrite en or et un distique françois au bas de chaque miniature, et, pour les Visions, en un sixain disposé de même. » (Ce manuscrit est à rapprocher de celui de la collection de Cheltenham.)

Parme. - Bibliothèque. Manuscrit du xvᵉ siècle, nº 280. P. 158.

— Ibid., nº 307. P. 158.

— Ibid., nº 2063. P. 158.

— Ibid. Manuscrit du xviᵉ siècle, nº 1648. P. 192.

Rome. — Bibliothèque du Vatican. Fonds latin d'Urbin, nº 681. Manuscrit du xvᵉ siècle. A la fin des *Triomphes*, on lit : « Antonius Francisci Sinibaldi filius quam pulchrioribus potuit literis has chartas exornavit. » Voici la description des miniatures. — I. Le cortège se dirige de droite à gauche. L'Amour, debout sur un char traîné par quatre chevaux blancs, se prépare à tirer de l'arc. Chaque angle de la partie inférieure du char est orné d'un « putto » ailé, entre deux cornes d'abondance; la partie supérieure contient trois petits Amours armés de l'arc. Deux cornes d'abondance sont posées près de Cupidon. Dans la foule des acteurs, on reconnaît Judith, assise sur un lit, ayant à côté d'elle la tête couronnée d'Holopherne. Dans les airs apparaissent le soleil enflammé et la tête du Taureau. Au fond, s'étend un paysage fertile et verdoyant. — II. Le char se dirige de droite à gauche; il est attelé de deux licornes et porte la Chasteté debout, et l'Amour assis, enchaîné. La Chasteté tient une palme et un étendard vert. Les femmes qui composent le cortège regardent du côté du spectateur. — III. Le char de la Mort se dirige de droite à gauche; il a pour attelage deux buffles et est orné de quatre rangées de squelettes. La Mort tient de la droite une énorme faux. Le sol est jonché de têtes, dont deux couronnées. Deux personnages regardent la scène. Le ciel est parsemé d'étoiles. — IV. Le char de la Renommée se présente de face, comme d'ordinaire; la Déesse, ailée, aux vêtements rouge et or, sonne d'une grande trompette. Deux groupes nombreux l'accompagnent, parmi eux on distingue deux personnages tenant chacun un volume. — V. Deux cerfs traînent le char, qui s'avance droit sur le spectateur. Un vieillard ailé, courbé, appuyé sur un bâton, se tient sur le véhicule. Le cortège comprend des groupes d'hommes et de femmes. — VI. Le Père Éternel bénit de la droite et tient de la gauche un volume. De nombreux anges l'entourent.

— Bibliothèque du Vatican. Fonds latin d'Urbin, nº 683. — Manuscrit du xvᵉ siècle, d'une illustration beaucoup moins riche et d'une exécution plus faible que le manuscrit précédent. Les cortèges notamment y sont supprimés. — I. L'Amour, ailé et armé de l'arc, se tient sur un char attelé de deux chevaux blancs et qui se dirige de gauche à droite. — II. Deux licornes maigres traînent le char de la Chasteté, qui tient de la gauche une palme, de la droite un livre fermé. Derrière elle, l'Amour, agenouillé, est attaché à une colonne. — III. La Mort occupe un char à deux roues, qui va de gauche à droite et qui est attelé de deux buffles, portant un grand anneau dans les narines. La Mort tient des deux mains la faux. — IV. Le char, attelé de deux chevaux blancs (à la place d'éléphants) fait face au spectateur. La Renommée tient d'une main un glaive, de l'autre la statuette rouge d'un homme tirant de l'arc. A côté des chevaux marchent les deux adolescents traditionnels, à moitié nus, les mains enchaînées derrière le dos.

« Grolia (*sic*) mundi », lit-on sur la légende. — V. Deux cerfs tirent le char du Temps, qui est le vieillard bien connu, s'appuyant d'une main sur un bâton, tenant de l'autre une mappemonde, avec l'inscription : « Africa, Europa, Asia ». — VI. Au milieu d'une gloire d'anges trône le Père Éternel, nimbé d'or, bénissant de la droite et tenant de la gauche un livre ouvert, avec l'A et l'Ω. Le firmament est occupé par des figurines représentant chacune (sauf pour Saturne) une Planète, ce sont : Mercure, Vénus, le Soleil, Mars, Jupiter, Saturne. Plus bas, on voit la lune qui se couche.

— Bibliothèque Barberini. Manuscrit du XVe siècle XLV, 37 (anc. 1557).

— Ibid. XLV, 56 (anc. 1556).

— Ibid. XLV, 48 (anc. 1555). (Narducci, p. 3-5.)

— Bibliothèque Chigi. Manuscrit du XVe siècle, L. IV-114 (no 2331). (Narducci, p. 17-18.)

— Bibliothèque Corsini. Manuscrit du XVe siècle, no 1081. Coll. 55, K. 10. (Narducci, p. 31.)

Voy. sur ces manuscrits : Narducci, *Catalogo dei Codici petrarcheschi delle Biblioteche Barberina, Chigiana, Corsiniana, Vallicelliana et Vaticana*; Rome, 1874.

Saint-Pétersbourg. — Bibliothèque impériale. P. 221-224. — Ce manuscrit semble provenir de la bibliothèque de Louis XII. Il figurait jadis à la bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés, sous le no 1805. Cf. Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits*, t. I, p. 124.

Sienne. — Bibliothèque communale. P. 158.

Trieste. — Bibliothèque pétrarquesque. P. 160.

Venise. — Bibliothèque de Saint-Marc. P. 153, 160.

Vienne. — Bibliothèque impériale, no 2649. P. 153, 155, 162-164.

— Id., no 2581-2580. P. 220, 222-224.

Voy., en outre, pour quelques manuscrits, plus ou moins richement enluminés, la *Biblioteca Petrarchesca* de Marsand, p. 237 et suiv.

PEINTURES

Arqua. — Peintures du XVIIe siècle, dans la maison de Pétrarque. P. 267.

Bologne. — Église San Giacomo Maggiore. Peintures de Lorenzo Costa. P. 150 151. Planche hors texte.

Boston. — Collection Gardner. Quatre panneaux. P. 126, 129, 130, 140, 148. Planches hors texte.

Colloredo. — Six tableaux, d'après F. Mantegna et Tondo. P. 152, 184. Planche hors texte.

Cologne. — Musée. Deux tableaux. P. 260.

Dusseldorf. — Musée. Un tableau. P. 145.

Fiesole. — Oratoire de Sant' Ansano. Quatre tableaux. P. 112, 149, 150. Planche hors texte.

Florence. — Musée des Offices. Meuble circulaire, peint par Matteo dei Pasti. P. 118, 126, 133-139.

— « Cassone », de la collection de M. de Landau. P. 1, 115, 141, 142, 146. — I. Cupidon, avec des serres d'oiseau à la place de pieds, est debout sur le char dans la pose traditionnelle : nu, les ailes déployées, l'arc à la main. Autour de lui se pressent des adolescents et des jeunes femmes, d'un dessin très fin, dans le costume du XVe siècle. Quatre chevaux blancs traînent le char. — L'idée de donner des serres à l'Amour a été empruntée par Giotto à un prédécesseur de Pétrarque, Francesco da Barberino. Voy. Zenatti : *Trionfo d'Amore ed altre allegorie di Francesco da Barberino* (Rome, 1901), et Palmarini, *L'Arte di Giotto* (Florence, 1901). — II. La Chasteté tient une palme. Sur l'arrière du char, on voit Cupidon, les mains liées, mais debout. — III. Le squelette, armé de la faux, occupe un char attelé de buffles et qui s'avance sur le spectateur.

Gênes. — Palais Adorno. Deux panneaux. P. 142, 143.

Londres. — National Gallery. Tableau anonyme. P. 129, 151, 152.

— Ibid. Fresque de Signorelli. P. 129, 185, 186.

— South Kensington Museum. « Cassone ». P. 116, 117, 128, 142, 143, 145, 147.

— Ibid. Plateau. P. 146.

— Ibid. Plateau. P. 146.

— Musée Richard Wallace. Tableau. P. 132.

— Collection de la marquise de Lothian. P. 126, 129, 130, 140, 148. — Ce panneau, les *Triomphes de l'Amour et de la Chasteté*, attribué à Dello, a figuré à l'Exposition de la New Gallery : 1893-1894, no 36. Les deux cortèges se font suite et se dirigent à droite. — I. L'Amour, nu, aux ailes puissantes, debout, presque de profil, tient d'une main une flèche, de l'autre un arc. Il est placé sur une boule, occupant le centre d'une vasque remplie de flammes. Quatre chevaux, assez raides, tirent le char. Derrière marchent une demi-douzaine de personnages aux costumes pittoresques (sombreros, turbans, chapeaux à bord relevé, etc.); à côté se tient un jeune homme vêtu d'un pourpoint à larges manches; un personnage plus âgé, tourné à droite, lui fait pendant. Derrière les chevaux, on aperçoit une douzaine d'autres acteurs ou actrices. — II. La Chasteté, entourée d'une mandorla, se montre de profil, une palme à la main. Derrière elle est agenouillé l'Amour, enchaîné. Deux licornes tirent le char, qu'une vingtaine de femmes précèdent ou suivent. Au fond, comme dans le tableau précédent, se développe un paysage, bordé de montagnes aux cîmes escarpées.

Par suite d'une confusion, il a été dit (p. 148) que le panneau de la collection Lothian était entré dans la collection de Mme Gardner, à Boston. Il importe de rectifier ici cette erreur. Le panneau en question diffère sensiblement de celui de Mme Gardner ; les costumes, entre autres, sont plus archaïques.

— Collection Wagner. Plateau. P. 146, 148, 182.

— Collection lord Wantage. Coffre. P. 148.

Mayence. — Deux tableaux. P. 144-145.

Milan. — Ancienne collection Morbio. Plateau. P. 144.

New-Haven (Amérique). — Collection Jarves. Plateau circulaire. P. 129, 148-149.

Paris. — Ancienne collection Artaud de Montor. Plateau circulaire. P. 144-145.

— Ancienne collection Cernuschi. Plateau. P. 144.

Richmond. — Ancienne collection F. Cook. « Cassone » attribué à Piero della Francesca, mais trop médiocre pour sortir de son pinceau. Voici la description de cette peinture, qui représente le *Triomphe de la Chasteté*. Au premier plan, on voit un char carré, à fond rouge ornementé et à roues bleues. Sur l'ornement, en forme de coupe, posé sur la plate-forme du char, la Chasteté est assise, une palme dans la droite. Le char est traîné par deux licornes rousses, à la crinière épaisse comme celle de lions; il est précédé par une jeune fille tenant une bannière rouge enrichie d'une hermine blanche; six autres jeunes filles la suivent; celle de gauche, du premier groupe, tient une baguette. Dans le fond, à droite, sur une montagne, se développe une ville forte; plus loin s'étend une mer parsemée d'îles défendues par des forts; à gauche, on voit des montagnes, des arbres et d'autres forts. P. 148.

— Frises attribuées à Bonifazio Veneziano. P. 188.

Rome. — Palais Ruspigliosi. Tableau de Lorenzo Lotto. Prétendu *Triomphe de la Chasteté*. P. 186.

— Deux frises du Tempesta. P. 61, 83, 265-266.

Sienne. — Académie des Beaux-Arts. Quatre panneaux faussement attribués à A. Vanni. P. 123, 126 et 141.

Trieste. — Bibliothèque pétrarquesque. Deux « cassoni ». P. 140, 144, 146.

Le premier, composé de deux panneaux (long., 1m40; haut., 0m41), subdivisés chacun en trois compartiments, date de la première moitié du siècle et appartient à l'Ecole florentine. Trois *Triomphes*, ceux *de l'Amour, de la Chasteté* et *de la Renommée*, sont gravés dans l'ouvrage de M. Hortis (*Catalogo delle Opere di Francesco Petrarca esistenti nella Petrarchesca Rossettiana di Trieste*, p. 214-215).

Le second panneau (1 m. 66 sur 0m43), appartient à une époque postérieure, comme le prouve la date 1468, inscrite sur une tablette tenue par un personnage, à droite du char de la Renommée. L'ouvrage de M. Hortis contient une gravure de ce dernier Triomphe. — Il est à souhaiter que l'ensemble de ces panneaux si curieux soit publié à bref délai, à l'aide de la photographie.

Turin. — Pinacothèque. Tableau. P. 142-143, 146, 151.

— Plateau. P. 143-144.

Vienne. — Musée impérial. Quatre tableaux de Bonifazio. P. 118, 186, 188.

— Galerie Schwarzenberg. Tableau. P. 267.

Weimar. — Galerie. Deux tableaux de Bonifazio. P. 186 et 188.

PEINTURES PERDUES

Coffre de mariage de la collection de Laurent le Magnifique. P. 140.

Plateau d'accouchée. P. 140.

Le *Triomphe de l'Amour*, de A. Campi et du Pordenone. P. 186.

DESSINS

Lille. — Musée Wicar. Le *Triomphe de l'Amour*. P. 150-151.

TAPISSERIES

Berlin. — Collection de S. M. l'Empereur. Les six Triomphes. Réplique de ceux de Madrid. Acquis en 1900, en Angleterre (probablement identiques à la suite qui se trouvait au château d'Eastnor-Castle, et qui provenait elle-même du palais Corsini, à Florence. Voir *The Ladies' Field*, 14 septembre 1901, p. 18, où l'on attribue le dessin de cette suite à Luini! P. 206, 220.

La hauteur des tapisseries de Berlin varie de 4m06 à 4m14; leur largeur de 5m50 à 6m22. Leur bordure — à fleurs — est plus large que celle de Madrid.

Autant que l'on en peut juger par les photographies, elles ont plus de fraîcheur et d'accent que celles de Madrid; le caractère flamand y est infiniment plus accusé. Mais nous hésitons à en attribuer le dessin à Bernard van Orley, comme le font plusieurs savants berlinois. La composition, en effet, a beaucoup plus de liberté et de pondération que n'en offrent les ouvrages authentiques de van Orley : il suffit de la comparer aux *Belles Chasses de Guise*, pour se convaincre que cette tenture et la nôtre, qui est d'un art déjà plus avancé, ne sauraient sortir de la même main.

La principale différence entre la suite de Madrid et celle de Berlin vient de ce que celle-ci, étant plus basse, le haute-lissier s'est vu contraint de modifier la composition de la partie supérieure, afin de gagner la place nécessaire. C'est pourquoi, partout où, dans la tenture de Madrid, le char est attelé de quatre animaux, la tenture de Berlin n'en a que deux. L'interprète a pris plaisir, d'autre part, à varier, sans nécessité apparente, certains types ou attitudes : tel personnage qui se montrait de trois quarts se montre de face, etc. C'est ainsi que, au premier plan du *Triomphe de la Mort*, le groupe central a été complétement modifié : la femme à la coupe, qui, à Madrid, se présente de trois quarts, se présente de profil à Berlin, et sa voisine la regarde, tandis qu'à Madrid elle tourne la tête du côté opposé !

L'exemplaire de Berlin contient le *Triomphe de la Divinité*, qui manque dans l'exemplaire de Madrid. C'est une scène d'une grandeur épique, pleine de souffle et de majesté. Sur un char traîné par les quatre symboles des Évangélistes, trônent le Père, le Fils et le Saint-Esprit, représentés sous forme de vieillards (assez maussades), coiffés de tiares et tenant des sceptres. Devant et derrière eux volent des anges,

dans des attitudes très mouvementées, les mains étendues ou jointes. A côté du char plane une femme tenant une épée. Une foule compacte le précède et le suit. Dans ses rangs serrés, on reconnaît saint Laurent avec le gril, saint Christophe portant l'Enfant Jésus, Moïse avec les Tables de la Loi, Noé avec l'arche. Tout ce groupe a infiniment d'allure. Dans la partie inférieure, ce ne sont que scènes de désolation et de carnage, rappelant les signes précurseurs de la fin du monde. L'ouragan renverse les arbres et les maisons, fait sombrer les navires. L'Amour est précipité en bas de son char; enfin, le premier plan est jonché de cadavres : le Temps, la Renommée, la Mort, la Chasteté, Vénus et Cupidon, gisent à terre, les uns à côté des autres. La scène est véritablement saisissante.

Nous tenons à remercier ici M. le Dr Lessing, directeur du Musée d'Art industriel de Berlin, qui nous a signalé cette riche tenture, jusqu'ici inédite, ainsi que M. le Dr Seidel et M. le Dr Kristeller, qui nous en ont communiqué les photographies.

Berlin. — Musée d'Art industriel. Le *Triomphe de la Renommée*. P. 206, 217, 219.

Hampton Court. — P. 206-212, 214. Voir Londres.

Londres. — Musée de South Kensington. P. 129, 206-212, 214, 228. Planches hors texte.

Ainsi que nous l'avons indiqué (p. 228), le *Combat de la Chasteté et de la Mort* est inspiré de la miniature du manuscrit nº 594 de la Bibliothèque nationale de Paris. Les légendes : « Haulx Pensers et eslevées Considérations », « Pourveu Pencement », « Laure par raison », s'y retrouvent textuellement. Mais ce n'est pas tout : dans les deux compositions, le premier plan est occupé par Lucrèce, dont le page Bonvouloir porte la traîne; dans les deux, la Renommée tient une colonne et un écu; dans les deux, Scipion l'Africain chevauche près du char. Signalons surtout les anges tenant un voile derrière la tête de la Chasteté : ce motif se retrouve dans la tapisserie comme dans la miniature. Évidemment, plusieurs lustres séparent les deux ouvrages. La raideur et la sécheresse de la miniature ont fait place à une aisance et à un éclat incomparables. Types, gestes, attitudes, tout a été transformé. Mais il n'en demeure pas moins acquis que l'énigmatique enlumineur du nº 594 a servi de prototype au non moins énigmatique dessinateur de la tapisserie du Kensington et de Hampton Court.

Madrid. — Garde-Meuble royal. P. 187, 206, 214-219. Planches hors texte.

Paris. — Collection P. Durrieu. P. 206, 211-212.

Rome. — Palais du Vatican. P. 201, 219.

— Collection particulière. P. 206, 219-220.

Vienne. — Garde-Meuble impérial. Six tentures. P. 115, 206, 211-215.

COLLECTIONS DISPERSÉES ET TAPISSERIES PERDUES

Collection des rois de France. P. 206.

Collection des ducs de Bourgogne. P. 123-124, 202, 206.

Collection de Laurent le Magnifique. P. 168-169, 206.

Collection d'Henri VIII d'Angleterre. P. 207.

Collection de la reine Christine. P. 206-207.

Collection du cardinal Mazarin. P. 206.

Collection de la cour de Bruxelles. P. 206.

PEINTURE SUR VERRE

Vitraux de l'église d'Ervy. P. 201-206.

GRAVURES SUR CUIVRE OU SUR BOIS ISOLÉES

Vienne. — Collection Albertine. Suite en six pièces. P. 118, 119, 130, 140, 158, 168-171, 202, 270.

— Ibid. Copie. P. 171. Planches hors texte.

— Ibid. Nielles. P. 174.

— Ibid. Voy. Bartsch (t. XIII, p. 277). P. 126.

Londres. — British Museum. Suite en six pièces. P. 128, 169, 171-173.

— Ibid. Voy. Bartsch (t. XIII, p. 277 et suiv.). P. 172.

Paris. — Cabinet des Estampes. *Le Triomphe de l'Amour*. P. 174.

Bruxelles. — Bibliothèque Royale. Nielles. P. 174-175.

Gravure de 1574, d'après P. Breughel. P. 259.

Le *Triomphe de la Divinité*, attribué à Jean Duvet. P. 242-243.

Suite des *Figures de la Bible*. P. 213-214, 249-252.

Estampes de Martin Heemskerk. P. 201, 255-259.

Estampes allemandes anonymes. P. 258-260.

Estampes de Georges Pencz. P. 261-263.

ÉDITIONS ILLUSTRÉES

Venise. — Bernardino da Novara. 1488. P. 153, 157, 174-176.

— 1490. Pietro Veronese. P. 169, 176-177.

— 1492-1494. J. de Codecha. P. 175-176, 178.

Florence. — 1499. Pacini. P. 126, 177-178, 194.

Venise. — Zopino et Vincenzo. 1500. P. 194-195.

— G. de Gregoriis et B. Stagnino, 1508. P. 194-196.

— Stagnino. 1513. P. 127.

Florence. — Giunta. 1515, 1522. P. 194-196.

Ancône. — 1520. P. 194.

Venise. — Suite des *Quatre Chevaux qui se cabrent*. P. 195-197.

— Suite du *Groupe des Prisonniers et de la Mort vue de dos*. P. 196-197.

— Suite des *Petites Vignettes tournées à gauche*. P. 196-197.

— Suite des *Gravures en largeur*. P. 197-199.

— Bevilacqua. 1562. P. 198.

— Dehuchino. 1580. P. 198.

— Angelieri. 1586. P. 198.

Paris. — B. Vérard. 1514. P. 202, 221-223, 243-244.

Paris. — Jehan de la Garde. 1519. P. 244-245.
— Hémon Le Fèvre. 1520. P. 245.
Lyon. — Romain Morin. 1531. P. 245-247, 267.
— Ibid. 1532. P. 247.
Paris. — Denys Janot. 1538. P. 245-249.
— Ibid. Éd. du baron d'Opède. P. 247-249.
Lyon. Jean de Tournes. 1547. P. viii, 250.
— G. Rouville. P. 250.
Paris. — Groulleau. 1554. P. 250-251.

Longrono. — 1512. P. 264.
Séville. — 1526. P. 264.
— 1532. P. 264.

Marsand, Brunet et M. Hortis citent plusieurs autres éditions illustrées, que nous ne mentionnerons pas ici, soit parce qu'elles nous ont paru indignes de fixer l'attention du lecteur, soit parce qu'il nous a été impossible de nous les procurer.

SCULPTURES EN MARBRE OU EN BRONZE

Caen. — Hôtel Cahaignes, 17, rue de Geôle. Quatre médaillons. P. 252-255.
— Maison des Gendarmes. Trois médaillons. P. 252-254.
Chantilly. Musée Condé. Sculptures de J. Sarazin. P. 183, 265-267.
Madrid. — Armeria. Bouclier. P. 192-193.
Rouen. — Hôtel du Bourgthéroulde. P. 252-254.

SCULPTURES EN IVOIRE

Graz. — Cathédrale. Six plaques provenant d'un coffret. P. 115, 152, 178, 180.
Florence. — Musée National. P. 180.
Paris. — Musée du Louvre. P. 180.
Richmond. — Ancienne collection Cook. P. 180.
Ancienne collection Malcolm. P. 179, 180.
Collection Keglevich. P. 180.

Cadran du couvent de Kremsmünster (Autriche); deuxième moitié du xvie siècle. Ce monument en miniature (il mesure 0m46 de diamètre) se compose de plaques d'ivoires juxtaposées, sur lesquelles les six Triomphes sont sculptés en relief. De nombreux ornements armes, signes du zodiaque, sabliers, têtes de morts, faux, etc. — servent d'allusion aux idées mises en œuvre par Pétrarque. Si certaines compositions, par leur allure classique, font penser aux reliquaires de Graz, la note dominante ici, c'est le sentiment chrétien; c'est ainsi que, sur le char de l'Amour, a pris place une femme casquée, ayant à ses pieds un agneau, et que l'Espérance et la Foi se sont attelées au timon. Dans la scène suivante, l'apothéose de la Chasteté, l'artiste n'avait pas besoin d'innover pour se mettre d'accord avec les exigences de la Foi. Aussi, de même que dans l'illustration de la Mort, ne s'écarte-t-il pas des formules traditionnelles. Il n'en va pas différemment pour la Renommée. En s'attaquant au Temps, l'artiste reprend son indépendance : il lui donne pour escorte les Quatre Saisons, un enfant avec des épis, un homme demi-nu portant un arc et des oiseaux, une femme demi-nue, couronne en tête, avec des fleurs et des fruits, un homme tenant une chaufferette. (*Berichte und Mittheilungen des Altherthums-Vereins zu Wien*, 1886, t. XXIII, p. 122-127. — Frimmel, *Beitræge*, p. 60-61.)

PLAQUETTES

Trois petites plaquettes ovales, en cuivre (0m077 × 0m030), illustrent les *Triomphes de l'Amour, de la Mort et de la Renommée*. — I. L'Amour, presque de face, se tient sur un char, traîné par des chevaux aux allures épaisses. Tenant l'arc de la main gauche, il lève la droite en l'air. Le char est précédé par des hommes nus, dont le plus proche du véhicule a les bras liés derrière le dos. Derrière le char, un autre homme nu. — II. Sur un char antique, traîné par des buffles, se prélasse le squelette, armé d'une faux qu'il tient en arrière, dans l'attitude du faucheur. Le char est précédé d'un autre squelette, debout, tenant sans doute un sablier (ou un vase). Devant, un homme à terre et d'autres s'enfuyant. Derrière, gisent à terre les victimes de la Mort. — III. Sur un char, traîné par deux éléphants, la Renommée, ailée, nue jusqu'à la ceinture, sonne d'une trompette qu'elle tient de la droite. Elle est escortée, derrière et devant, par des cavaliers armés de lances et d'épées.

Ces plaquettes paraissent être du milieu du xvie siècle. Nous retrouvons, en effet, dans le *Triomphe de la Mort*, des analogies évidentes avec la gravure de Pencz. La Mort a la même attitude, qu'on ne lui donne pas généralement; le squelette est, de même, tout à fait nu; le char antique a la même forme. Ces similitudes, à notre sens, n'impliquent ni une copie, ni une imitation, mais plutôt une façon de concevoir un sujet procédant de la même inspiration : de telles rencontres s'observent communément dans des compositions datant de la même époque. On pourrait donc, sans préciser, attribuer à ces trois plaquettes une date postérieure à Dürer.

DIVERS

FAÏENCES

Londres. — South Kensington Museum. Plat de Caffagiuolo. P. 119, 130, 168, 170.
Richmond. Collection F. Cook. Plat. P. 168.

VERRES ÉMAILLÉS

Londres. British Museum. Verre émaillé. P. 168.
Vienne. — Musée impérial. Coupe émaillée. P. 128, 167.

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS DE PERSONNES, DE LIEUX ET DES SUJETS[1]

A

B

1. Les noms de personnes sont imprimés en caractères courants, les noms de lieux en petites capitales, les titres de sujets ou d'ouvrages en italiques. — On ne reproduira pas ici les noms de personnes ou de lieux qui ne sont cités qu'incidemment et qui n'offrent aucun rapport direct avec le contexte du volume. — Quelques fautes d'impression, qui s'étaient glissées dans le texte, sont corrigées dans cette table.

K

L

M

TABLE DES MATIÈRES

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

